

Université de Montréal

Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non  
avenus* de Claude Cahun

Par

Catherine Baron

Département d'Études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en Études françaises

Août 2004

© Catherine Baron, 2004



PQ

35

U54

2004

V.033

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Métamorphose et écriture autobiographique dans *Aveux non  
avenus* de Claude Cahun

présenté par :

Catherine Baron

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

MARIE-PASCALE HUGLO  
présidente-rapporteure

ANDREA OBERHUBER  
directrice de recherche

CATHERINE MAVRIKAKIS  
membre du jury



## SOMMAIRE

Claude Cahun publie en 1930 *Aveux non avenues*, texte dans lequel elle entreprend une recherche axée sur la réinvention de soi. Le sujet s'y dérobe constamment en changeant de sexe, d'apparence, de discours et l'écriture se transforme de fragment en fragment. Cette perpétuelle métamorphose se trouve à la base de l'écriture autobiographique de Cahun ; cerner et analyser ses manifestations dans l'œuvre permettra de saisir l'essence de ce dire sur soi. La principale hypothèse de ce mémoire est que la métamorphose constitue à la fois un idéal et une stratégie d'écriture devant mener à la connaissance de soi et à la réinvention. C'est en posant un regard attentif sur le texte de Cahun que les transformations que l'auteure applique à son écriture et à elle-même apparaîtront. Tout en insufflant un véritable dynamisme à l'œuvre, elle en signe par contre aussi l'échec.

Le premier chapitre de ce mémoire dispose le cadre général de l'écriture autobiographique. Divisé en trois parties, il démontre le caractère subversif d'*Aveux non avenues*. La première illustre la nature hybride de l'œuvre, se situant au carrefour de différents genres de l'écriture du moi et de réflexions théoriques divergentes. Après un aperçu des thématiques principales de l'écriture autobiographique au féminin durant l'entre-deux-guerres, nous dégagerons, en troisième lieu, l'originalité de l'œuvre de Cahun.

La réinvention continuelle du sujet se trouve au centre du deuxième chapitre. La métamorphose est d'abord considérée comme une quête que le moi entreprend afin de définir son identité. Il s'agit ensuite d'évoquer le processus métamorphique comme une manière d'exprimer l'altérité du sujet : l'autre qu'il porte en lui et celui qu'il s' imagine être. Cette dimension imaginaire de la métamorphose dévoile, enfin, les limites d'une transformation perpétuelle de l'identité dans l'écriture.

C'est à l'écriture qu'est consacré le troisième chapitre : le fragment opère un changement profond dans la manière d'écrire sur soi. La première partie définit le fragment et en démontre la modernité. *Aveux non avenues* apparaît ensuite comme un livre-collage qui ne cache pas les ruptures qui l'habitent. Le fragment est aussi abordé en tant que stratégie de déstabilisation du lecteur et le chapitre se termine en étudiant dans quelle mesure le choix du fragment relève d'un suicide littéraire.

L'étude de la métamorphose dans *Aveux non avenues* mène à des conclusions fructueuses. Elle permet au sujet l'exploration de son identité : en se transformant constamment, il dévoile ses multiples facettes. L'écriture profite aussi de ce processus en empruntant toutes les avenues : genres, tonalités et histoires se mélangent dans une immense mosaïque. La métamorphose met finalement en lumière une entreprise autobiographique qui confesse l'impossibilité de tout dire, de tout avouer. Appelant au devenir et à l'inachèvement, la métamorphose fait d'*Aveux non avenues* une œuvre qui déjoue les attentes tout en demeurant profondément autobiographique.

### Mots clés

Écriture de femmes. Entre-deux-guerres. Surréalisme. Autobiographie.  
Métamorphose. Fragment.

## ABSTRACT

In 1930 Claude Cahun published *Aveux non avenus*, an autobiographical text in which she undertakes a process of self research oriented on reinvention. In other words, her autobiography literally functions as an act of self-writing. Her self conceals itself constantly by her changing sex, appearance and discourse; and her writing transforms continually from one fragment to another. Everything seems to be in a state of perpetual motion and change. Indeed, metamorphosis is at the very basis of Cahun's autobiographical writing; to define and analyze its expressions in the book will permit us to understand how it affects this autobiography. The main hypothesis of this dissertation is that metamorphosis for Cahun is both an ideal and a writing strategy that should lead to self-knowledge and (re)invention. If we read Cahun's text attentively, we cannot help but see the transformations that she applies to herself and her writing. However, while it gives to the writing a real dynamism, it is also a sign of its failure.

The first chapter of this thesis installs the general context of autobiographical writing. Divided into three parts, it shows the notable fluidity of this form. The first part illustrates the hybrid nature of *Aveux non avenus* at the crossroads of different genres of self-writing and of divergent theoretical reflections. The second part gives a general idea of the principal themes of women's autobiographical texts during the Inter-war period, which will lead us, in the third part, to bring out the originality and fluidity of Cahun's autobiography.

The subject's continuous reinvention is at the centre of the second chapter. Metamorphosis, in the first place, is considered an identity quest. Our objective then is to analyze it as a way for Cahun to express her self's Otherness : the Other inside herself and the one she believes she is. Thus, metamorphosis contains an illusory aspect which reveals the limits of a perpetual transformation of identity in writing.

Writing is the main topic of the third chapter. Cahun's use of fragment deeply affects the nature of autobiographical writing. The first part of the chapter defines the fragment and demonstrates its modernity, leading us to view *Aveux non avenus* as a collage-book that does not dissimulate its discontinuities. In the third part, the fragment is understood as a strategy to destabilize Cahun's reader; the chapter ends in associating fragment and literary suicide inside the autobiography.

The study of metamorphosis in *Aveux non avenus* leads to some profitable conclusions. It permits Cahun's self the exploration of its identity: in transforming constantly, her self reveals its multiple facets. Writing also takes advantage of this process, giving the author the possibility to take every road; genres, tonalities and stories are all mixed up in an immense mosaic. Finally, metamorphosis reveals an autobiographic enterprise that avows the impossibility of total avowals. Metamorphosis produces, in *Aveux non avenus*, a text that surprises expectations and remains autobiographical.

### Key words

Feminine writing. Inter-war period. Surrealism. Autobiography.  
Metamorphosis. Fragment.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction : une écriture en « humeur de métamorphose .....	1
Chapitre 1 <i>Aveux non avendus</i> : la subversion de l'autobiographie traditionnelle .....	14
1.1 Définir l'écriture autobiographique d'un point de vue générique et théorique .....	15
1.2 L'écriture autobiographique au féminin durant l'entre-deux-guerres .....	25
1.3 <i>Aveux non avendus</i> , une « aventure invisible » .....	33
Chapitre 2    Le sujet en réinvention perpétuelle .....	39
2.1 La quête de soi .....	40
2.2 La métamorphose ou comment exprimer l'altérité .....	48
2.2.1 Le polymorphisme du moi .....	49
2.2.2 Le bovarysme .....	59
2.3 Les limites de la métamorphose .....	62
Chapitre 3    Le retour de la rupture : l'écriture sous le signe de la fragmentation .....	69
3.1 Un dire sur soi .....	70
3.1.1 L'écriture fragmentaire, un choix littéraire .....	71
3.1.2 L'écriture fragmentaire à la modernité .....	73
3.2 <i>Aveux non avendus</i> : un livre-collage .....	76
3.2.1 Couper .....	78
3.2.2 Assembler .....	83
3.3 Une stratégie de déstabilisation du lecteur .....	91
3.3.1 Brouiller les cartes .....	92
3.3.2 Le parti pris de l'avenir .....	96



3.4 Un suicide littéraire ? .....	99
3.4.1 L'aveu de l'échec .....	100
3.4.2 Une écriture « déceptive » .....	102
Conclusion : le début de la fin ou comment (en) finir .....	107
Bibliographie .....	IX

## Annexes

Annexe I – « Il faut en finir » .....	XVII
Annexe II – Photomontage X .....	XVIII
Annexe III – Photomontage IV .....	XIX
Annexe IV – Photomontage IX .....	XX
Annexe V – Photomontage VIII .....	XXI
Annexe VI – Photomontage VII .....	XXII
Annexe VII – Photomontage VI .....	XXIII
Annexe VIII – Photomontage I .....	XXIV
Annexe IX – Photomontage III .....	XXV
Annexe X – Le chemin de la fin .....	XXVI

## Figures

Figure 1 .....	80
Figure 2 .....	80
Figure 3 .....	81

*L'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu,  
n'est qu'un long interminable travail d'ascèse,  
une façon de se déprendre de soi en prenant sur soi :  
en devenant soi-même parce qu'on aura reconnu,  
mis au monde l'autre qu'on est toujours.*

JORGE SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*

## REMERCIEMENTS

Je remercie madame Andrea Oberhuber d'avoir accepté de diriger ce mémoire et de m'avoir fait connaître l'œuvre de Claude Cahun. Je lui suis reconnaissante de son soutien et de sa disponibilité tout au long de ce travail qui a grandement bénéficié de ses commentaires à la fois pertinents et inspirants.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers Jean-François Brière sans qui ce mémoire aurait été une œuvre inachevée. Au-delà des clichés, j'aimerais tout simplement le remercier d'être dans ma vie.

Mes remerciements les plus sincères vont à Catherine Bouchard pour les relectures, l'hébergement, les « rhum and pommes », les thérapies téléphoniques (étant donné que le « rapidotron » n'a pas encore été inventé) et les milliers d'autres choses qui font d'elle une très grande amie.

De mon entourage, je suis très reconnaissante envers Pierre, Amélie et Victor de m'endurer comme voisine mais aussi envers Taïka, Mathilde et Paul pour leur amitié qui me fait du bien, même et surtout à distance.

I would like to thank Julia for the Friday lunches and Jen, for her attentive corrections and her help with the photomontages.

Ma gratitude va à ma famille et à tous ceux qui, sans connaître Claude Cahun, ont su m'aider par leur sourire, leur confiance et... leur compte en banque.

Pour la préparation de ce mémoire, j'ai reçu des bourses de la Faculté des études supérieures. Je souhaite remercier la Faculté de son soutien financier.

## Introduction : une écriture en « humeur de métamorphose »

*Je veux changer de peau :  
arrache-moi la vieille.*  
Claude Cahun, *Aveux non avenues*<sup>1</sup>.

Le symbole du serpent se retrouve dans la majorité des mythologies du monde occidental et oriental. Quetzalcoatl, la divinité de l'Amérique précolombienne représentée sous la forme d'un serpent à plumes, les Gorgones à chevelure de serpents et le tentateur d'Adam et d'Ève ne sont que quelques exemples de l'importance capitale de cet animal dans l'imaginaire de diverses cultures. Vénéré, le serpent demeure craint. Perçu le plus souvent comme un monstre redoutable, rusé et vicieux, il devient également, lorsqu'il se mord la queue, le symbole de la perfection. Pourquoi accorder tant d'importance à cet animal et, surtout, quelle est la cause de ce mélange d'admiration et de terreur qu'il suscite chez l'humain depuis des millénaires? Pouvant donner la mort, le serpent n'en représente pas moins la vie qui se renouvelle constamment grâce à sa capacité de changer de peau :

[...] c'est un animal qui se métamorphose, qui se régénère. La saison venue, il mue, il change de peau : la plus vieille certainement, de nos aspirations chimériques. Le voici rajeuni, rené, que dis-je, la mort avec laquelle il vit en collusion si intime abdique, de cette façon-là également, ses droits. Il a d'instinct, lui, le grand secret des alchimistes : la pierre philosophale n'est-elle pas censée loger en sa tête oblongue<sup>2</sup> ?

La mue du serpent, cette métamorphose spectaculaire, s'avère ainsi responsable de la « popularité » de cet animal dans l'inconscient collectif. Doté des pouvoirs que l'humain a toujours convoités – celui de se transformer et celui de repousser (du moins en apparence) la mort –, il n'est pas étonnant que le serpent soit devenu, dans

---

<sup>1</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, p. 231. Nous utiliserons, pour les citations d'*Aveux non avenues*, la pagination de l'édition originale chez Carrefour. On retrouve la même pagination dans Claude Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002. À l'avenir, les numéros de pages seront insérés entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> Régis Boyer, « Le grand serpent », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 1274.

notre imaginaire, à la fois une créature merveilleuse et un monstre terrible. C'est à cause de cette puissance métamorphique et de la double pulsion de vie et de mort qu'il renferme que Claude Cahun fait du serpent le symbole de son autobiographie, *Aveux non avendus*.

La faculté de se métamorphoser provoque chez l'homme autant l'envie que l'angoisse. L'on pourrait croire qu'il s'agit d'un phénomène extraordinaire qui n'arrive qu'aux héros des contes mais la vie de chaque être vivant est marquée par la métamorphose. En effet, nous sommes le fruit de ces transformations et nous pouvons observer à chaque instant des métamorphoses autour de nous : le passage des saisons, la croissance d'un enfant... Si rien n'est fixe et stable mais toujours sujet au changement, il n'est pas surprenant que la métamorphose ait servi depuis le début des temps à expliquer les phénomènes de la nature. Omniprésente et presque omnipotente, elle n'en demeure pas moins mystérieuse car elle relève du monde de la magie, des légendes et plus généralement de l'inexpliqué. Le terme de *métamorphose* lui-même renvoie à l'univers merveilleux des mythes ; il a pour origine l'œuvre d'Ovide, *Les Métamorphoses*<sup>3</sup>, qui regroupe quinze livres d'histoires de métamorphoses issues des traditions grecque et latine. La métamorphose peut, à ce titre, être considérée comme « un thème mythique, probablement universel, en tout cas commun à tout le monde indo-européen<sup>4</sup> ». Transformation, changement, incarnation, avatar : tous des synonymes évoquant la métamorphose que nous définirons globalement comme le « changement de forme, de nature ou de structure, si important que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable<sup>5</sup> ». Dans une acception plus psychologique, il s'agit aussi de la « modification complète du caractère, de l'état de quelqu'un, de l'aspect ou de la forme de quelque chose<sup>6</sup> ». Ces deux conceptions de la métamorphose, comme son origine littéraire, sont à prendre en considération par quiconque s'apprête à étudier ce phénomène.

<sup>3</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2001.

<sup>4</sup> « Métamorphose », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 p. 1234.

<sup>5</sup> « Métamorphose », dans *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, tome XI, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 725.

<sup>6</sup> « Métamorphose », dans *Grand dictionnaire Larousse*, tome VII, Paris, Larousse, 1984, p. 6876.



Un livre, *Les Métamorphoses*, se trouvant à la source du terme, nous pouvons affirmer d'emblée la nature profondément artistique de la métamorphose. L'art, tout en étant « LA métamorphose par excellence, cette deuxième création <sup>7</sup> », met en scène une multitude de transformations, comme dans l'œuvre d'Ovide qui demeure, encore aujourd'hui, l'un des modèles d'une écriture des métamorphoses. L'ouvrage n'a pas pour but de faire une simple énumération de diverses transformations mythiques mais plutôt « de dire sur le mode poétique (et non didactique) comment l'univers, à partir du chaos initial et à travers de multiples épreuves, ruptures, transformations et bouleversements, est parvenu à réaliser son unité grâce à la puissance romaine <sup>8</sup> ». Ce livre datant de l'an 1 ou 2 de notre ère se place sous le signe de la diversité ; il s'agit

[d'] une œuvre sans genre déterminé, un poème où se mêlent les voix, les formes, les histoires, enchaînées sans logique patente incontestable, mais liées par une force latente dont le discours final de Pythagore est un signe mais n'est pas le sens, inaccessible au langage humain, langage oblique et différant <sup>9</sup>.

Œuvre grandiose, d'une « architecture foisonnante », *Les Métamorphoses* constitue « une immense fresque dans laquelle chaque détail, minutieusement calculé, ciselé, concourt à former un ensemble admirable tout en opérant paradoxalement une subtile dislocation de ce même ensemble <sup>10</sup> ». La métamorphose fait de cette œuvre un objet littéraire indéfini qui se transforme au fil des pages et des transformations qui y sont relatées.

Il serait facile de croire que plus on s'éloigne de l'Antiquité, plus la métamorphose perd de son influence dans les œuvres littéraires. Elle semble, en effet, appartenir à une époque où les contes et les mythes fournissaient l'explication la plus plausible à nombre de phénomènes inexpliqués. La littérature contemporaine, plus particulièrement celle du XX<sup>e</sup> siècle, comporte pourtant sa part de récits dans lesquels

<sup>7</sup> Guy Belzane, *La métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, p. 82.

<sup>8</sup> Danièle Robert, « Ovide au miroir du vers », dans Ovide, *op.cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> Pierre Garrigues, « De bien sinistres histoires de métamorphoses et de caméléons », dans Valérie-Angélique Deshoulières (dir.), *Poétique de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 27.

<sup>10</sup> Danièle Robert, *op. cit.*, p. 16 et 17.

la métamorphose occupe une place importante. Même si cette dernière ne donne plus un sens à l'univers, elle est utilisée dans de nombreuses œuvres littéraires. Lewis Carroll est un de ces auteurs qui, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, a produit une œuvre qui réjouit, inmanquablement, enfants et adultes. *Alice au pays des merveilles*, tout en racontant les aventures d'une petite fille fantasque dans un pays inconnu découvert au fond d'un terrier de lapin, met en scène des problèmes relatifs à l'identité. Ces problèmes sont dus, entre autres, aux multiples changements de taille que subit Alice et qui l'amènent à ne plus savoir qui elle est. Pour elle, l'identité passe seulement par le corps et l'apparence : « Dites-moi d'abord qui je suis : si ça me plaît d'être cette personne-là, alors je remonterai ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre<sup>11</sup>. » C'est la chenille, autre symbole de la métamorphose, qui lui fera comprendre que ce n'est pas par l'apparence extérieure que l'on se définit mais davantage par le langage. Alice devra apprendre à contrôler le sien, à l'adapter aux diverses situations qui surviennent pour trouver qui elle est.

Un peu plus tard, en 1928, l'écrivaine anglaise Virginia Woolf publie *Orlando*, un roman ou plutôt, une biographie fictive. Ce livre fascinant raconte la vie prétendument réelle d'un jeune lord anglais de l'époque élisabéthaine. Après un sommeil anormalement long, Orlando se réveille métamorphosé en femme. Avec un humour et une finesse exemplaires, Woolf démontre que, malgré son changement de sexe, la personnalité d'Orlando reste la même : « Orlando était devenu une femme, il n'y avait pas à revenir là-dessus. Mais pour tout le reste, Orlando était resté précisément tel qu'en lui-même. Le changement de sexe altérerait certes son avenir mais, en aucun cas, son identité<sup>12</sup>. » À une époque où le féminisme prend de plus en plus d'ampleur et où l'identité sexuelle est interrogée par les mouvements de femmes, la transformation d'Orlando s'avère emblématique de ce questionnement et de cette exploration des frontières dans la littérature.

Quoi qu'elle signifie ou symbolise, la métamorphose n'a jamais cessé d'inspirer les auteurs à travers les siècles. Les œuvres que nous venons de nommer

<sup>11</sup> Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 55.

<sup>12</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2002, p.137.

sont très différentes les unes des autres, en plus de mettre en scène divers types de métamorphoses. Alors que chez Ovide, les humains sont transformés en animaux, végétaux ou minéraux – quelque chose de non humain –, les livres de Carroll et Woolf mettent en scène des personnages qui, tout en changeant indubitablement, demeurent humains. Ces œuvres ont néanmoins en commun d'appartenir toutes à la fiction. La métamorphose relève du domaine du merveilleux. Transgressant les lois du monde réel et empirique, elle demande une grande adhésion de la part du lecteur. Un homme ne pouvant se transformer en animal dans la vraie vie, c'est dans la fiction que la métamorphose s'opère, seul lieu où cette transgression s'avère possible. Les critiques qui se sont penchés sur le phénomène de la métamorphose en littérature ont également toujours envisagé la question de l'angle de la fiction. Considérée soit comme une métaphore littéralisée, pour reprendre l'expression de Stanley Corngold, une solution pour échapper à une situation intenable selon Jennifer Waelti-Walters ou une figure d'intertextualité par Kai Mikkonen, la métamorphose demeure liée au surnaturel et à l'invention propres à l'univers romanesque<sup>13</sup>. Ne serait-il pourtant pas intéressant d'étudier la métamorphose ailleurs que dans une œuvre adhérant à un pacte de fiction ? Quelles conséquences sur le fonctionnement d'un texte autobiographique, par exemple, aurait-elle ? L'autobiographie tente généralement de reconstituer par écrit le plus fidèlement possible une identité et un passé. Et si un ou une auteur(e) tentait de se saisir par et dans l'écriture en choisissant la métamorphose comme fil conducteur, thème principal et objectif de vie ?

*Aveux non avendus* de Claude Cahun incarne parfaitement cette alliance pour le moins inusitée entre démarche introspective et processus métamorphique. L'autobiographie se concentre en effet généralement sur la parole d'un moi stable et défini : elle

oblige le sujet autobiographe à se constituer en objet de savoir, à s'imaginer comme un objet achevé dans le temps. La délimitation des pourtours d'une image de soi, dans le but d'en faire un

---

<sup>13</sup> Pour plus de détails concernant l'état des recherches portant sur la métamorphose, voir l'article de Kay Mikkonen, « Theories of Metamorphosis : from Metatropes to Textual Revision », *Style*, 30, 1996, p. 309-340.



récit, est un geste qui repose donc sur une mise en scène du sujet cerné, limité, clos sur lui-même<sup>14</sup>.

La métamorphose empêche en quelque sorte cette délimitation en permettant au moi de se transformer. Elle n'est toutefois pas incompatible avec l'entreprise autobiographique puisque, comme le serpent, le sujet renaît à chaque fois qu'il change de peau. Figure d'auto-engendrement, le serpent marque *Aveux non avenus* de son pouvoir régénérateur et en fait une autobiographie métamorphique, qui se transforme et transforme tout ce qui la touche.

Quoique moins connue et reconnue que celles des auteurs que nous avons cités, la production autant littéraire que photographique de Cahun est profondément marquée par la quête de soi à travers la métamorphose. Très avant-gardiste et appréciée par un cercle restreint de lecteurs de son vivant, cette artiste a été complètement oubliée pendant une quarantaine d'années. Redécouverte au milieu des années 1980 grâce à une première exposition de ses photographies – des autoportraits fascinants n'ayant aucune portée professionnelle, au contraire de ses écrits –, c'est avec les monographies de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*<sup>15</sup>, et de Florence Brauer, *Spéculum de la même femme*<sup>16</sup>, que l'écrivaine est revenue, si l'on peut dire, à la vie. De nombreux chercheurs, en littérature et en histoire de l'art, s'intéressent aujourd'hui à elle en tant que figure clé de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres<sup>17</sup> ; ses écrits comme sa production

<sup>14</sup> Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, Département d'études françaises, 2000, p. 2.

<sup>15</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992. Dans son ouvrage, Leperlier montre bien l'importance de la métamorphose dans la vie et l'œuvre de l'artiste sans pour autant s'attarder aux manifestations littéraires du phénomène. Le chapitre portant sur *Aveux non avenus* se trouve aux pages 117 à 142.

<sup>16</sup> Florence Brauer, *Spéculum de la même femme*, thèse de doctorat, Colorado, University of Colorado, 1996. Même si cette thèse n'a pas été publiée, elle constitue une des premières réflexions d'importance sur l'œuvre de Claude Cahun. La partie portant sur *Aveux non avenus* se trouve aux pages 199 à 260.

<sup>17</sup> À propos de la contribution des femmes dans le mouvement surréaliste et l'avant-garde de l'entre-deux-guerres en général, voir : Susan Rubin Suleiman, « A Double Margin : Women Writers and the Avant-Garde in France », dans *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press, 1990, p. 11-32 ; Georgiana M. M. Colvile et Katherine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998 ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998 ; Georgiana M. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

photographique sont de plus en plus étudiés pour la manière originale dont ils traitent de thèmes et de préoccupations assez typiques de l'époque. Malgré l'intérêt qu'ils suscitent, encore trop peu d'études littéraires de fond portent sur ses écrits, la raison première de cette lacune étant l'épuisement des livres<sup>18</sup>. Plusieurs articles traitent de sa production photographique<sup>19</sup> et certains font référence aux textes littéraires<sup>20</sup> tandis qu'aucun ne se penche en profondeur sur son autobiographie. Florence Brauer accorde bien une partie de son travail à *Aveux non avenus* mais dans une perspective psychanalytique et biographique ne convenant pas à notre réflexion sur l'écriture autobiographique dans ses rapports avec la métamorphose.

Née en 1894 dans une famille juive de la bourgeoisie nantaise, Lucy Schwob, de son vrai nom, profite d'une éducation poussée et manifeste très tôt un penchant pour l'art, la littérature en particulier. Intelligente, talentueuse, elle doit tout de même se mesurer à des monuments littéraires à l'intérieur de sa propre famille. Son père Maurice Schwob, propriétaire et éditorialiste du journal nantais *Le Phare de la Loire*, a été compagnon de Théophile Gautier et de Gustave Flaubert. Son oncle Marcel Schwob, poète et co-fondateur du *Mercure de France*, représentera, durant toute l'existence de Cahun, un modèle : « [...] nous admirons Marcel Schwob avec aux yeux comme une douleur d'accommodation, avec la joie et la mélancolie d'une âme dépaycée<sup>21</sup>. » Pour terminer cette généalogie familiale, citons le grand-oncle maternel, Léon-David Cahun, orientaliste et conservateur de la Bibliothèque Mazarine. C'est peut-être en son honneur mais surtout pour se faire un nom à elle seule – se mettre au monde sans attache – que Lucy Schwob opte assez tôt dans sa vie, soit en 1917, pour le pseudonyme *Claude Cahun*.

<sup>18</sup> Les œuvres de Claude Cahun étaient épuisées jusqu'à la parution des *Écrits*, *op. cit.*

<sup>19</sup> À propos de la production photographique de Claude Cahun (autoportraits, photomontages et objets surréaliste), voir : Nanda van den Berg, « Claude Cahun. La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92 ; Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confessions : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, 19, 1992, p. 10-13 ; Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum*, 1992, 30, p. 64-67 ; Steven Harris, « Coup d'œil », *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, p. 89-111.

<sup>20</sup> À propos de la production littéraire de Claude Cahun, voir : Florence Brauer, « L'amer/La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana M. M. Colville et Katharine Conley (dir.), *op. cit.*, p. 117-125 ; François Leperlier, « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), p. 101-116.

<sup>21</sup> Claude Cahun, « Marcel Schwob », dans *Écrits*, p. 473.

Dès ses premiers textes, Cahun s'intéresse à la question de la métamorphose et ce, dans le processus même de l'écriture. Influencés par le symbolisme tardif et ensuite par le surréalisme, deux mouvements qui se sont penchés sur ce thème, ses écrits explorent plusieurs genres. *Vues et visions*<sup>22</sup>, publié en 1919, est un recueil de poèmes en prose qui se caractérise par sa dimension pluridisciplinaire. Le texte est encadré de dessins de Marcel Moore (de son vrai nom Suzanne Malherbe), la demi-sœur et compagne de Cahun, et fonctionne par effet de miroir : d'un côté de la page, nous trouvons un court texte ayant pour thème l'Antiquité et de l'autre, une version modifiée se situant dans la période contemporaine. En 1925, Cahun publie des nouvelles qui devaient paraître en recueil sous le titre *Héroïnes*<sup>23</sup>, où elle revoit à sa manière l'histoire de figures féminines mythiques : Sapho, Judith, Salmacis et bien d'autres. En donnant la parole à ces personnages très connus, la perspective s'en trouve complètement changée et nous nous retrouvons avec une Cendrillon masochiste et une Hélène rêvant de devenir femme au foyer. En 1930 paraît *Aveux non avenus*<sup>24</sup>, son texte autobiographique et quatre ans plus tard, *Les Paris sont ouverts*<sup>25</sup>, un pamphlet prenant à partie Louis Aragon qui affirmait que la poésie devait se mettre au service de la lutte révolutionnaire, plus particulièrement communiste. À cette époque, Cahun est très proche du mouvement surréaliste, ce qui se traduit dans la signature de plusieurs déclarations collectives et dans sa participation à la fondation de Contre-Attaque aux côtés de Georges Bataille et d'André Breton. Durant la Deuxième Guerre mondiale, elle devient résistante en produisant et distribuant anonymement des tracts surréalistes de contre-propagande sur l'île de Jersey où elle s'est exilée avec Moore en 1937. Cahun tente en vain, après la guerre, de reprendre contact avec le mouvement surréaliste et commence un autre projet autobiographique intitulé *Confidences au miroir*<sup>26</sup>. Elle s'éteint à Jersey le 8 décembre 1954 et laisse une œuvre littéraire et photographique d'envergure qui

<sup>22</sup> *Id.*, *Vues et visions*, dans *Écrits*, p. 21-124.

<sup>23</sup> *Id.*, *Héroïnes*, dans *Écrits*, p. 125-159.

<sup>24</sup> *Id.*, *Aveux non avenus*, dans *Écrits*, p. 163-436.

<sup>25</sup> *Id.*, *Les Paris sont ouverts*, dans *Écrits*, p. 501-534.

<sup>26</sup> *Id.*, *Confidences au miroir*, dans *Écrits*, p. 573-624.



échappe totalement aux conventions et démontre un intérêt marqué pour la métamorphose<sup>27</sup>.

*Aveux non avenues* constitue l'œuvre principale de Claude Cahun, celle qui rassemble et nourrit toutes les autres. Élaboré sur une dizaine d'années, ce livre marque le passage de la jeunesse à la maturité, de l'influence symboliste à l'influence surréaliste. Si le titre<sup>28</sup> de l'ouvrage suggère qu'il s'agit d'une autobiographie, le texte s'applique à interroger cette notion, à « brouiller les cartes » (176) et surtout, à confondre le lecteur. L'autobiographie, d'un point de vue traditionnel, est le récit qu'une personne fait de son passé accompagné du portrait de sa personnalité. Dans *Aveux non avenues*, il n'y a ni récit, ni rétrospection ; les souvenirs, lorsqu'ils existent, sont complètement discrédités : « Je perds la mémoire, et cette vague personnalité de s'être trop exhaussée, – truquée, certes ! – tombe. Je m'en désintéresserai si l'on m'en donne une autre... En voilà assez. Dissolvons. » (8) C'est davantage sur le présent ou même simplement dans l'anticipation de l'avenir que l'auteure concentre sa démarche introspective. À ce refus du passé s'ajoute le sentiment que la fragmentation est non seulement inévitable mais aussi désirable parce qu'elle empêche la fixation. Dans cette optique, *Aveux non avenues* constitue un immense collage de genres qui s'enchaînent l'un après l'autre : courts récits, poèmes en prose et en vers, conte, extraits de correspondance et de journal intime, récits de rêves, aphorismes, maximes, satires et réflexions poétiques et métaphysiques. De plus, texte et image alternent tout au long du livre ; ce dernier est ponctué de dix photomontages qui, tout en poursuivant la démarche d'autoreprésentation, demeurent énigmatiques. Le sujet, comme l'écriture, tente d'échapper à la fixation. Tout au long de l'ouvrage, il/elle cherche à « devenir au lieu d'être ». (229) Le narrateur/la narratrice<sup>29</sup> passe effectivement d'un genre à l'autre préférant même le neutre ou l'« indéterminé » (147) : « Je m'amuse à regarder, indiscrete et brutale, sous les ratures de mon âme » (5) ; « Moi seul enfin » (228) ; « Vive et grandisse en moi celui, celle – ou

<sup>27</sup> Pour la biographie de Cahun, voir l'essai de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*.

<sup>28</sup> Dès le titre, Cahun complique la notion d'autobiographie car même si ce sont des aveux, ils sont qualifiés de « non avenues ». Nous aborderons cette question plus en détail dans le prochain chapitre.

<sup>29</sup> Nous utiliserons à l'avenir le terme de « narratrice » en gardant en tête la confusion sexuelle.

simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même. » (233) Il s'agit d'une œuvre se situant donc entre le présent et le futur, entre les genres littéraires et sexuels mais aussi finalement, entre fiction et réalité parce que Cahun ne prétend pas reproduire le réel dans l'écriture. Tout à fait consciente qu'une grande part d'invention entre en jeu dans l'autobiographie, elle accentue cette dimension en travaillant à sa métamorphose. Se transformer, c'est se refaire et se recréer. Qualifier *Aveux non avenues* d'autobiographie après ces réflexions s'avère donc problématique. La démarche de l'auteure, tout en questionnant le genre, relève totalement d'une volonté introspective. En l'absence d'un meilleur terme, celui d'« autobiographie » et surtout celui d'« écriture autobiographique » désigneront son œuvre. Cette dernière expression nous semble encore plus appropriée car elle accorde plus de liberté en mettant davantage l'accent sur l'expérience et l'aventure que sur le résultat, en donnant à l'écriture le pouvoir de mener la recherche et la mise en scène du moi.

Il ne s'agit pas ici de donner une clé de lecture pour une œuvre s'appliquant à effacer les pistes, ni d'explorer et d'éclairer toutes les zones d'ombre. La métamorphose nous semble le meilleur angle d'approche afin d'analyser le fonctionnement de l'écriture autobiographique dans *Aveux non avenues*. À travers ce mémoire, nous allons tenter de cerner et d'analyser les manifestations de la métamorphose dans le texte et d'en dégager les conséquences sur la manière d'écrire sur soi mise en œuvre par Claude Cahun.

C'est par le biais de diverses approches méthodologiques que nous nous lancerons dans la lecture de cette œuvre qui est, au premier coup d'œil, hermétique. Nous alternerons entre un regard « myope » posé sur le texte, au-delà du biographique, en relevant les procédés d'écriture, les figures essentielles et autres caractéristiques formelles, et une interrogation du genre poétique que représente l'écriture autobiographique. Il nous semble, en effet, impossible d'analyser cette œuvre sans prendre du recul afin de voir dans quelle mesure elle remet en question ce genre traditionnel. La théorie générique, dans ce sens, nous permettra de comprendre les relations entre les genres littéraires mais aussi de saisir les particularités de l'écriture du moi durant l'entre-deux-guerres puisque « les genres littéraires



n'existent pas isolément, ils constituent les différentes fonctions du système littéraire de l'époque et mettent l'œuvre individuelle en relation avec ce système<sup>30</sup> ». Dans cette perspective, nous pourrions étudier les similarités et discordances entre *Aveux non avenues* et l'écriture des femmes de cette période et ainsi faire ressortir sa nature originale et transgressive. À cette approche assez générale, nous ajouterons de nombreuses lectures sur l'autobiographie en particulier, la métamorphose et le fragment pour pouvoir analyser en profondeur la manière d'écrire sur soi, toute en mouvance et en rupture, illustrée dans ce livre. Cette démarche nous permettra de mettre en lumière la tentative de Cahun d'avouer l'ineffable, et de circonscrire un texte qui cherche continuellement à se faire changeant et illisible.

En postulant que la métamorphose constitue ici plus qu'un thème ou un mythe mais bien un principe esthétique, une stratégie en même temps qu'un but à atteindre dans la pratique de l'écriture autobiographique, nous pensons qu'elle participe pleinement au projet de re-création de l'identité et de l'écriture que constitue *Aveux non avenues*. Voilà une des causes de l'originalité et de la complexité de l'œuvre de Cahun : la métamorphose engage une création, elle constitue un regard vers l'avant plutôt qu'une attention tournée vers le passé, comme c'est le cas dans les autobiographies plus classiques. Il s'agit, à titre d'hypothèse, d'un « mouvement affecté d'un signe double et contradictoire<sup>31</sup> ». En effet, tout en insufflant un grand dynamisme à l'œuvre puisque tout ce qui est instable donne une impression de mouvement, la métamorphose lui fait prendre conscience de sa stérilité, la fait tourner en rond et la frappe « au fur et à mesure d'incertitude<sup>32</sup> ». Le sentiment d'échec qui parcourt toute l'œuvre trouverait sa source dans cette omniprésence de la métamorphose qui, nous semble-t-il, mine l'entreprise autobiographique au sens propre.

Dans cette perspective, il nous importait de traiter à la fois de la métamorphose de l'écriture comme de celle du sujet. Afin d'établir la conception de

<sup>30</sup> Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 67.

<sup>31</sup> Andrée Chauvin, « Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules », *Études littéraires*, 23, été-automne 1990, p. 106.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 95.

l'autobiographie sur laquelle nous nous baserons, nous débiterons notre réflexion sur ce genre que Cahun s'applique à subvertir. Après avoir posé les prémisses de certaines définitions ainsi qu'avoir effectué un bref survol de l'écriture autobiographique des femmes durant l'entre-deux-guerres en France, nous en viendrons à dégager une vision d'ensemble d'*Aveux non avendus*, véritable « aventure invisible ». (1)

Le deuxième chapitre portera sur le moi en réinvention perpétuelle. La métamorphose permet en effet au sujet de se créer encore et toujours, ce qui produit une autobiographie polymorphe, un portrait se renouvelant constamment. La métamorphose constituera ainsi l'atout principal dans la quête d'identité que le sujet engage dans l'écriture. Nous étudierons ensuite comment la métamorphose permet au moi d'exprimer sa nature autre. Le polymorphisme donne forme aux multiples moi que le sujet porte en lui ; le bovarysme laisse plutôt s'exprimer le moi idéal que le sujet croit ou aimerait devenir. Cette nature illusoire nous mènera, à la fin de ce chapitre, aux limites de la transformation qui confronte le moi à la réalité.

Après le genre autobiographique et le sujet, c'est la forme même de l'ouvrage qui retiendra notre attention : la fragmentation textuelle constitue une métamorphose profonde de l'écriture. Il importera, avant même d'en commencer l'étude, de définir le fragment et de le situer par rapport à la modernité littéraire de l'entre-deux-guerres, période dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Cahun. L'idée de rupture inhérente à la pratique fragmentaire nous amènera à concevoir *Aveux non avendus* comme un livre-collage dans lequel l'auteure coupe et assemble pour créer un nouvel objet, et ce, en laissant visibles les dislocations. Si le fragment transforme l'écriture autobiographique, nous verrons qu'il change aussi notre manière de la lire car cette forme littéraire tend principalement à surprendre et à déstabiliser son lecteur. En dernier lieu, nous tenterons de voir dans quelle mesure *Aveux non avendus* équivaut à un « suicide littéraire » en observant l'évolution du rapport à l'échec et la volonté de créer une écriture qui déçoit les attentes.

Pénétrer l'univers d'*Aveux non avendus* est une expérience de lecture unique en son genre. Claude Cahun, en s'appliquant à redéfinir pour elle-même les paramètres du genre autobiographique, transforme à jamais notre conception de cette écriture du

moi. Les pages qui suivent tentent de mettre en lumière cette métamorphose du sujet et de l'écriture. Comme Cahun a souhaité que cette aventure demeure, du début jusqu'à la fin, invisible, nous croyons que le choix de la métamorphose en tant que guide à travers le brouillard de l'écriture nous permettra d'y voir plus clair sans pour autant chasser tout le mystère. Et si l'écriture, comme l'univers, « est en humeur de métamorphose » (233), nous espérons réussir à en saisir la richesse et le mouvement.

## 1. *Aveux non avenues* : la subversion de l'autobiographie traditionnelle

Claude Cahun commence à rédiger son autobiographie à dix-neuf ans, un âge tout de même précoce pour écrire sa vie. Malgré la nature prématurée de cette entreprise, *Aveux non avenues* est publié une dizaine d'années plus tard et présente l'aspect d'une œuvre mature, unique et exceptionnelle. Il n'y a pas seulement l'âge de l'auteure qui rend cette autobiographie digne d'intérêt mais également son caractère hautement subversif. Livre subversif car Cahun remet en question dans *Aveux non avenues* plusieurs principes de l'écriture du moi tout en produisant une véritable autobiographie. En réalité, l'auteure applique au genre une profonde métamorphose comme celles qu'elle met en scène lors de ses séances d'autoportraits photographiques. De cette transformation de l'autobiographie, ne subsiste que l'attention, ici portée à l'extrême, sur le moi. *Aveux non avenues* constitue ainsi une plongée dans l'univers personnel de Claude Cahun et un objet artistique qui bouleverse les règles et joue avec les définitions en les transformant littéralement.

Afin de saisir à quel point cette œuvre est subversive, nous devons nous pencher sur la nature de l'autobiographie traditionnelle ; la définir aussi clairement que possible nous permettra de dégager les points de tension et les questions qu'*Aveux non avenues* soulève par rapport à la forme canonique. Définir l'autobiographie implique, par ailleurs, de se mesurer à un genre qui soulève des attentes très précises. Non seulement Cahun applique, dans *Aveux non avenues*, une poétique de la métamorphose à l'écriture autobiographique mais elle interroge aussi le genre en renversant l'ordre établi. Elle met en lumière et exploite les frontières floues et instables de l'autobiographie avec d'autres genres de l'écriture du moi. Les réflexions théoriques sur le sujet s'avèrent divergentes et chaque époque possède sa manière de parler de soi. Si l'autobiographie a des règles bien strictes, la métamorphose les subvertit en créant une œuvre toujours en instance de transformation et qui résiste à toute tentative d'approche. Comment alors définir une



forme d'écriture qui se dérobe à la généralisation et qui place sa raison d'être dans l'unicité de son entreprise ? En misant justement sur la transformation qui s'exerce, sur le dynamisme de l'écriture autobiographique qui ne cesse de changer pour s'adapter à un dire souvent problématique. Nous verrons que la métamorphose participe pleinement au processus de subversion de l'écriture autobiographique dans *Aveux non avendus*, que ce soit dans une tentative de définition générique et théorique ou un parcours de l'écriture autobiographique au féminin durant l'entre-deux-guerres et qu'elle apporte une grande part d'originalité à cette « aventure invisible ». La tension existant entre les attentes que soulève l'écriture autobiographique, à la fois dans les réflexions théoriques et dans les œuvres produites, et l'œuvre de Claude Cahun, toujours à la recherche de l'exception, apparaîtra alors pour nous faire prendre conscience à quel point *Aveux non avendus* est un livre subversif.

### 1.1 Définir l'écriture autobiographique d'un point de vue générique et théorique

Tenter de définir un genre n'est pas chose facile. L'autobiographie constitue une forme parmi plusieurs autres d'écriture du moi. Il s'avère parfois difficile de différencier tous ces genres « intimes » ; même si les frontières paraissent déterminées, une impression de flou générique règne dans certaines œuvres et le lecteur non averti peut confondre et rapprocher des formes d'écriture très différentes les unes des autres. Peu d'œuvres peuvent, de plus, être qualifiées de « pure » autobiographie, le mélange faisant partie de l'écriture. C'est ainsi qu'*Aveux non avendus*, une autobiographie, emprunte des caractéristiques à trois formes d'écriture du moi : l'autoportrait, le journal et l'autofiction, qui donnent à l'œuvre son aspect hybride.

L'autoportrait entretient tout d'abord des liens très étroits avec la peinture. À cause du terme qui le désigne premièrement et qui renvoie, par exemple, aux œuvres réputées de Francis Bacon et de Van Gogh ; grâce ensuite à la métaphore que Montaigne utilise dans ses *Essais*, livre qui, encore aujourd'hui, demeure l'archétype de l'autoportrait : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire,

sans contention et sans artifice : car c'est moy que je peins<sup>1</sup>. » L'autoportrait pictural se retrouve aussi dans l'œuvre de nombreuses artistes de l'entre-deux-guerres qui ont désiré se regarder en face, autant en peinture qu'en photographie : Claude Cahun, Leonor Fini, Frida Kahlo, Lee Miller et plusieurs autres. L'autoportrait littéraire, quant à lui, fait partie des genres voisins de l'autobiographie tout en n'étant pas aussi renommé. Il est, par contre, inhérent à toute écriture du moi : « [...] la plupart des textes autobiographiques (régis par un pacte autobiographique) comportent dans des proportions et des hiérarchisations différentes, une part d'autobiographie (récit) et une part d'autoportrait (organisation thématique)<sup>2</sup>. » L'autoportrait constitue ainsi à la fois un genre mineur et un élément essentiel de l'autobiographie. Quant à savoir ce qu'il est, Michel Beaujour affirme qu'il s'agit d'une forme d'écriture du moi ne comportant pas de récit suivi – il se présente sous l'aspect de fragments plus ou moins longs – et s'organisant de manière thématique. Cette disposition donne au texte une allure discontinue :

[L'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration<sup>3</sup>.

Assemblage, bricolage, montage : tous des termes définissant l'autoportrait et qui produisent des œuvres plus ou moins fragmentaires. L'absence de rétrospection constitue également une des caractéristiques principales de l'autoportrait qui le différencie de l'autobiographie. Le sujet, en s'écrivant au présent, ne se définit pas par rapport à des événements passés mais bien en fonction de sa nature actuelle : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire ce que je suis<sup>4</sup>. » Bien sûr, des souvenirs peuvent toujours se glisser ici et là mais l'essentiel pour le sujet reste d'approfondir ce qu'il est et non pas de fouiller son passé. *L'Âge d'homme*<sup>5</sup> de Michel Leiris constitue, à ce niveau, un bon exemple d'autoportrait écrit durant

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, 1950, p. 25.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 19.

<sup>3</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>5</sup> Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1984.

l'entre-deux-guerres en France. Organisé selon des aspects thématiques et non par rapport à la chronologie, ce livre dresse au présent un portrait sans complaisance de son auteur.

Même si Leiris a désiré se peindre le plus fidèlement possible, il n'en reste pas moins que l'autoportrait, pour le sujet, demeure un lieu de création. Tel un miroir, il reflète l'individu qui s'y peint ; il s'agit néanmoins d'une glace déformante qui reproduit ce que le moi aspire à être, à devenir. Cette forme d'écriture devient ainsi une excellente façon de se recréer à la mesure de ses désirs :

Toute autoreprésentation littéraire, cependant, dépasse de loin un tel réalisme référentiel qui d'ailleurs serait la vertu d'un procès-verbal policier, par exemple, pour décrire une personne concrète. L'autoreprésentation littéraire, ne se contentant pas d'un tel but sémantique minimal, réclame, au contraire, le droit de former son objet, de faire un choix parmi les qualités de celui-ci, en mettant en relief telles qualités et d'en cacher telles autres. Outre cette perspective liée encore à des données prétextuelles, l'autoreprésentation littéraire s'ouvre vers l'imaginaire. Elle n'est pas l'image représentée d'un original, mais essentiellement projection, création et donc fiction<sup>6</sup>.

L'autoportrait, comme tout livre, est le résultat de plusieurs choix. Ces décisions déforment nécessairement la réalité et introduisent des éléments de fiction à l'intérieur d'une œuvre. Dans ce sens, ce genre constitue à la fois une tentative de se décrire fidèlement et un produit de l'imaginaire.

Alors que l'autoportrait se différencie de l'autobiographie par son allure de montage ou de bricolage, c'est la question temporelle qui distingue le journal, défini comme « un texte écrit d'abord pour soi-même (ce qui est toujours bien difficile à vérifier !), composé de fragments, dont chacun pourrait commencer par "aujourd'hui", "maintenant" ou "tout à l'heure", et qui pose la question de la destinée du scripteur<sup>7</sup>. » L'autobiographie, quant à elle, raconte des événements qui peuvent s'être déroulés des décennies avant la rédaction. Cette distance se trouve sensiblement diminuée dans le journal. Il s'agit souvent d'une écriture au jour le jour qui traduit le passage du temps. Le but ultime de cette pratique étant de se conformer

<sup>6</sup> Hans Rudolf Picard, « Constitution et fonction du moi narrateur dans *El libro de buen amor* de Juan Ruiz », dans *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 9.

<sup>7</sup> *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de sept. 1975*, textes réunis par V. De Litto, Paris et Genève, Librairie Droz, 1978, p. 1.

le plus possible au réel, la spontanéité s'avère aussi très importante afin de reproduire une image fidèle de la personnalité et de l'existence du diariste.

La dimension temporelle du journal ne constitue pas le seul caractère spécifique du genre ; la banalité du contenu raconté distingue aussi le journal de l'autobiographie. Le diariste y effectue, en effet, un compte-rendu de sa vie ordinaire où rien de grandiose ne survient :

Contre le modèle sous-jacent d'une littérature reconnue, *ornée* ou qui dénonce l'image stéréotypée, s'impose une écriture de soi ordinaire, naïve et revendiquant sa naïveté : l'expression commune d'un sujet qui entend dire la vérité, sa vérité. La forme archétypique du journal permet cette revendication de la banalité parce que cette banalité même est le signe de l'absence de recherche dans la transcription du monde et de l'émotion ressentie<sup>8</sup>.

Il ne s'agit pas, comme dans plusieurs autobiographies, de raconter comment le grand homme est devenu grand écrivain mais bien d'inscrire au jour le jour les hauts et les bas d'une vie ordinaire. Le caractère banal du contenu, comme l'absence de recherche dans la transcription du réel traduisent toutefois un sentiment d'échec se retrouvant dans l'œuvre de nombreux diaristes, souvent perçus par les autres et eux-mêmes, comme des écrivains ratés :

Premièrement, le journal est un petit genre, sa reconnaissance dans le panthéon des lettres, où il n'occupe qu'une place modeste, est tardive, la notion de chef-d'œuvre y est presque déplacée ; de plus, le diariste, de Maine de Biran à Gide, se voit toujours comme un personnage nul et inapte ; enfin et surtout, le journal produit une écriture déceptive qui n'est pas sans affinité avec un certain échec esthétique<sup>9</sup>.

Le journal, à ce niveau, représenterait le refus de l'œuvre et une forme de suicide littéraire. Il semble d'ailleurs que plusieurs genres de l'écriture du moi sont considérés comme inférieurs. L'autobiographie (et peut-être aussi les mémoires) aurait-elle seule le monopole de la grandeur dans ce domaine ?

Même s'il représente parfois un échec littéraire, le journal offre pourtant d'autres avantages comme celui de fournir un lieu intime où le sujet peut se replier sur lui-même. Cette forme d'écriture incarne la possibilité pour le moi de devenir

<sup>8</sup> Michel Braud, « "Le texte d'un roman" : journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit créateur*, XLII, 4, hiver 2002, p. 80.

<sup>9</sup> Thomas Clerc, « Le diariste, artiste du ratage, ratage de l'artiste », dans Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens et Jean-Didier Wagueur (dir.), *Les ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1999, p. 35.



l'unique objet de son attention ; il s'agit d'un espace protégé où le diariste peut écrire, créer ce qu'il veut, en toute liberté :

Le journal est aussi un asile, un refuge maternel qui permet à l'écrivain de se regarder naître, de découvrir, voire d'"inventer" son identité. [...] Cahier de comptes, livre de raison, reportage, confession, carnet de route, examen de conscience, lieu des contradictions d'un "moi" qui ne se trouve que pour se perdre, le journal intime est surtout un exercice d'écriture, une écriture en liberté qui fait éclater les frontières entre littérature et non-littérature<sup>10</sup>.

Ici encore, il est question de création de l'identité dans un genre qui se veut la « copie » du réel. Le journal, comme l'autoportrait, est un lieu d'invention, d'altération de la réalité, de métamorphose.

Après avoir posé les bases d'une définition de l'autoportrait et du journal, force est de constater que l'écriture du moi a davantage partie liée avec l'imaginaire que les apparences le laissent croire. Si le lecteur s'attend à la pure vérité, il ne pourra qu'être déçu puisque l'écriture du moi constitue avant tout un acte de création. Dès qu'il y a récit, il y a en effet fiction, ce que les grands théoriciens de l'autobiographie reconnaissent : « Les travaux théoriques importants de Lejeune, May, Gusdorf ou de Sartre ont bien démontré la difficulté, voire l'impossibilité, d'être sincère ou complet quand on écrit sur soi-même, tout récit étant une construction imaginaire<sup>11</sup>. » Dans ce contexte, les frontières entre l'autobiographie et le roman s'avèrent floues et faciles à franchir pour l'auteur qui ne se satisfait pas d'un seul genre. L'autofiction incarne justement le mariage de la réalité et de l'invention ; elle se tient au carrefour de l'autobiographie et du roman. Écriture hybride, elle est une version résolument moderne de l'autobiographie et le mot qui la désigne reflète ce caractère contemporain.

Le terme « autofiction » est assez récent dans l'univers littéraire. Lorsqu'il fait la lecture du *Pacte autobiographique*<sup>12</sup> de Philippe Lejeune en 1975, Serge Doubrovsky réalise que le théoricien se trompe en déclarant impossible une autobiographie où le protagoniste – partageant le nom de l'auteur – évoluerait dans un

<sup>10</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, quatrième de couverture.

<sup>11</sup> Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 20.

<sup>12</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

récit fictif<sup>13</sup>. Deux ans plus tard, Doubrovsky publie *Fils*, qui remplit cette case aveugle de la classification de Lejeune. Ce livre, tout en marquant la naissance du terme « autofiction », en illustre la définition :

Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit, musicale. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir<sup>14</sup>.

Selon cette conception, le langage et l'écriture accueillent le processus de création de soi. Au fil des mots, l'autofiction devient ce jeu où le « je » se réinvente mais un jeu qui, au contraire de l'autobiographie, de l'autoportrait et du journal, endosse pleinement son côté fictif :

[L'autofiction] va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : "objectif" ; l'autofiction va volontairement [...] assumer cette impossible sincérité ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient<sup>15</sup>.

L'autofiction constitue donc un jeu où la réalité passe par le collimateur de la fiction. La part autobiographique du récit se trouve travestie, métamorphosée par l'imagination : « Tout cela évoque un travail volontaire et savant, non pas de rupture avec le *vécu*, mais de retransposition libre et littéraire de la vie<sup>16</sup>. »

*Aveux non avenus* n'est pas une autofiction mais elle s'inspire de ce jeu métamorphique sur la réalité. L'auteure, consciente que l'autobiographie en tant que récit fidèle et vrai de son existence est impossible, se sert de son vécu comme d'une base, d'un « tremplin de l'imaginaire<sup>17</sup> » pour alimenter son aventure. Désireuse de tout mélanger et de tout transformer, elle choisit ici et là des éléments qui lui permettent de construire sa propre écriture autobiographique. Ce livre n'est donc pas plus une autofiction qu'un autoportrait ou un journal mais une mosaïque évoluant au fil des pages.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Serge Doubrovsky, *Fils : roman*, Paris, Éditions Galilée, 1977, quatrième de couverture.

<sup>15</sup> Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, automne 1996, p. 377.

<sup>16</sup> Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

L'écriture autobiographique de Cahun telle que pratiquée dans *Aveux non avendus* se trouve ainsi au confluent de trois autres genres qui la façonnent grandement : l'autoportrait, le journal et l'autofiction. Afin de voir à quel point cette œuvre est marginale et subversive, il s'avère également essentiel de la confronter à certaines réflexions théoriques. De cette façon, notre étude sur le fonctionnement de l'écriture autobiographique de Claude Cahun se posera sur des bases à la fois génériques et théoriques. Depuis les années 1970, l'autobiographie attire l'attention de nombreux chercheurs. Auparavant, une minorité d'entre eux s'étaient penchée sur le phénomène mais c'est surtout à partir de cette date – et des travaux de Philippe Lejeune – que l'intérêt grandit. Traiter de l'autobiographie sans s'appuyer sur les recherches de Lejeune s'avère risqué lorsque l'on sait qu'il est l'autorité en la matière. Ses travaux démontrent une grande volonté de définition tout en restant constamment près des textes. En interaction avec cette démarche, la réflexion de Jean-Bertrand Pontalis constitue un pendant plus psychanalytique. Sans vouloir donner une définition précise de l'autobiographie, Pontalis met en lumière les besoins, les pulsions qui mènent l'humain à écrire sur lui. Ces avenues de recherche, tout en se complétant, posent des questions pertinentes sur la manière d'aborder un genre tel que l'autobiographie.

En 1975, Philippe Lejeune publie le *Pacte autobiographique*, ouvrage qui allait devenir la référence pour les études sur l'écriture du moi. *Moi aussi*<sup>18</sup>, paru dix ans plus tard, constitue la suite de sa réflexion théorique ; il y reprend, pour les nuancer, les thèses de son précédent livre. La définition qu'il propose dans le premier ouvrage est devenue canonique : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>19</sup>. » Cette définition ne devait être qu'une base pour discuter des éléments présents dans la conception du genre « mais isolée de son contexte, citée comme une "autorité", elle pouvait apparaître sectaire et dogmatique, lit de Procuste dérisoire, formule faussement magique qui bloquait la

<sup>18</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

<sup>19</sup> *Id.*, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

réflexion au lieu de la stimuler<sup>20</sup> ». La définition de Lejeune, malgré son caractère restrictif, a été acceptée avec peu de contestation et des œuvres comme celles de Claude Cahun ne semblent pas à leur place dans ce cadre étroit. C'est justement ce qui donne son intérêt à la définition : elle dévoile à quel point *Aveux non avenues* bouleverse l'ordre établi et se situe dans les marges du genre autobiographique. Disséminant récits et personnages à travers l'œuvre, ignorant la rétrospection, ce livre ne relate pas linéairement l'histoire d'une personnalité. Il s'agit tout de même d'une autobiographie pour la seule raison qu'il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage comme Lejeune le demande. *Aveux non avenues* a beau soulever la confusion et brouiller les pistes de la compréhension, plusieurs indices nous montrent que Claude Cahun est bien l'auteure, la narratrice et la protagoniste de cette aventure : son nom sur la couverture, quelques mentions dans le texte l'identifiant et les photomontages qui la montrent sans ambiguïté. L'importance accordée à la quête de soi démontre aussi le caractère autobiographique d'*Aveux non avenues*. En cherchant à se recréer par la métamorphose, l'auteure écrit une œuvre personnelle qui s'inscrit dans l'écriture du moi.

La notion de pacte autobiographique demeure, avec la célèbre définition, un des éléments clés de la pensée de Lejeune. En affirmant dans le texte l'identité entre les trois instances – auteur, narrateur, personnage –, l'auteur s'engage dans un contrat de vérité envers le lecteur. Lejeune conçoit ce pacte comme un but à atteindre, un objectif fixé par l'autobiographe : « Le fait que nous jugions que la ressemblance n'est pas obtenue est accessoire à partir du moment où nous sommes sûrs qu'elle a été visée<sup>21</sup>. » Cette exigence de vérité s'oppose cependant à un désir esthétique très fort à l'intérieur même de l'autobiographie qui, paradoxalement, prétend « être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art<sup>22</sup> ». Reportage et création, l'autobiographie navigue entre ces pôles et se nourrit de la tension qui les unit.

Dans cette entreprise entre vérité et fiction, Lejeune opte pour la perspective du lecteur. La réception d'une œuvre a ici pour tâche de définir le genre : l'horizon

<sup>20</sup> *Id.*, *Moi aussi*, p. 15.

<sup>21</sup> *Id.*, *Le pacte autobiographique*, p. 40.

<sup>22</sup> *Id.*, *Moi aussi*, p. 26.



d'attente de chaque époque et de chaque société de lecteurs établit ce qu'est une autobiographie. Le lecteur cherche toujours à en apprendre plus sur l'existence de l'autobiographe. Cette attitude, teintée de voyeurisme, se trouve frustrée par un livre tel qu'*Aveux non avendus* qui ne relate pas la vie quotidienne de son auteure. Déjouant notre horizon d'attente, l'œuvre de Cahun déçoit le voyeur en nous. Les recherches de Lejeune s'avèrent en ce sens utiles afin de montrer la difficulté, dans la pratique, de trouver une autobiographie conforme à la théorie. Il affirmera d'ailleurs que l'écriture du moi est impossible de par sa nature même, tout en constatant son existence et sa pérennité : « Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein – c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister<sup>23</sup>. »

Jean-Bertrand Pontalis, à l'instar de Lejeune, conçoit l'autobiographie comme un projet voué d'avance à l'échec. L'intrusion de la fiction dans le domaine du vrai, « le sujet fondamentalement divisé, le moi comme captation imaginaire, l'écriture ne pouvant que ressasser le deuil de toute présence<sup>24</sup> » : tels sont les éléments qui, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, laissent peser sur l'autobiographie un immense soupçon. Et pourtant, Pontalis, comme Lejeune, ne peut que proclamer sa présence :

Soit : l'autobiographie est impossible, le mot rassemble trois termes dont chacun est problématique : auto, bio, graphie. C'est peu dire que sur chacun de ces termes la pensée moderne, à commencer par la psychanalyse, a fait peser le soupçon. Les conjoindre en un seul paraît encore plus insensé, surtout aux yeux des psychanalystes (à quoi servirait-ils autrement ?). Mais, précisément, ce sont ce soupçon, cette impossibilité même qui animent tout au long de l'entreprise de l'autobiographe<sup>25</sup>.

Malgré cette constatation commune, les études de ces deux chercheurs divergent beaucoup. Pontalis, au contraire de Lejeune, ne tente pas de donner une définition claire de l'autobiographie mais plutôt de fournir un cadre à l'intérieur duquel penser le genre. « Dernier, premiers mots » constitue un chapitre du livre *Perdre de vue* ; ce texte sur l'autobiographie s'intègre dans une section intitulée « S'éloigner du visible », dévoilant ainsi une grande affinité de l'écriture du moi avec la vision.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>24</sup> Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1999, p. 347.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 347.

L'autobiographie serait-elle une manière de s'éloigner de ce qui s'observe afin, justement, de mieux voir ? Pontalis nous propose une approche de l'invisible s'inscrivant dans une démarche psychanalytique ; au lieu de jongler avec les paramètres extérieurs de l'autobiographie, il s'interroge sur les raisons profondes, cachées qui poussent une grande quantité de personnes à écrire leur vie. Dans cette optique, des œuvres marginales comme *Aveux non avendus* peuvent trouver leur place. En effet, lorsque, pour Lejeune, la rétrospection s'avérerait essentielle à l'existence de l'autobiographie, elle est accessoire pour Pontalis qui croit qu'il est possible de « faire dans l'autobiographie une expérience de soi qui ne soit pas une récapitulation de soi<sup>26</sup> ». Alors que Lejeune étudie le genre du point de vue du lecteur, Pontalis, pour sa part, opte pour la perspective de l'auteur, ce qui, pour notre réflexion, crée une tension intéressante. En voulant, en effet, mettre sa vie sur papier, l'autobiographe devient légèrement exhibitionniste. Il se dévoile, se dénude face au regard du lecteur.

De l'angle du voyeur comme de l'exhibitionniste, l'autobiographie entretient ainsi un lien puissant avec le sens de la vue mais sa relation avec la voix s'avère encore plus forte. Écrire sa vie consisterait, en fait, à donner une voix à l'absent, celui en nous qui n'a pas ou plus la parole :

S'il s'agissait dans tous les cas de restituer un Je à celui qui l'a perdu et, à la limite, d'inventer selon le mot de Leiris, la "règle" de ce Je déréglé ? De faire entendre, au-delà des traces visibles mais à partir d'elles, la voix du disparu, de l'effacé, de l'incompris ? De faire parler le muet, de donner par l'écriture un langage à l'*infans*<sup>27</sup> ?

En donnant une voix, un langage dans l'écrit à celui qui se tenait coi, l'autobiographe se transforme en personnage et sa vie devient une histoire. Le livre, selon Pontalis, constitue le vestige de cette existence. Il définit l'autobiographie comme une trace, de la naissance mais aussi de la mort de l'auteur. La trace devient l'expression des deux grands fantasmes actifs dans l'acte autobiographique : écrire sur soi les premiers et les derniers mots. Le sujet remonte, d'une part, sa trace, tel un animal, jusqu'à son commencement ; il retourne à ses propres sources pour se voir, pour se faire naître à

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 338.

nouveau, sans attache et sans passé. L'écriture du moi, à ce niveau, devient le récit de l'auto-engendrement, l'élaboration de l'acte de naissance. L'autobiographe cherche, d'autre part, à laisser sa trace, un vestige de son passage dans le monde. En rédigeant les derniers mots sur lui-même, l'auteur devance sa propre mort, érige son monument funèbre. Il s'agit donc, pour le moi, de s'approprier les deux moments fondateurs de son identité qui lui échappent, sa naissance et sa mort, soit parce qu'il n'en possède pas le souvenir, soit qu'il n'est plus là pour s'en soucier. L'expression de ces fantasmes caractérise la réflexion de Pontalis qui s'applique à faire ressortir les désirs à la source de l'autobiographie.

Tout en différant beaucoup, les pensées de Lejeune et de Pontalis reconnaissent tout de même que l'impossibilité même de l'autobiographie garantit son existence. Alors que la première met en lumière la nature transgressive d'*Aveux non avenus*, la seconde, à travers l'image de la trace, nous aide à saisir les relations du moi cahunien avec l'écriture de la naissance et de la mort. En utilisant complémentirement ces deux visions, nous pourrions dégager un portrait de l'écriture autobiographique telle que la pratique Claude Cahun. Il s'agissait, dans ce tour d'horizon générique et théorique, de montrer que l'autobiographie est hybride et qu'elle résiste à la définition ; qu'elle se transforme grâce aux autres genres qui la « contaminent » et qu'elle génère des réflexions théoriques très différentes. Nous le verrons, *Aveux non avenus* se réclame entièrement de cette hybridité, de cette résistance et de cette nature subversive. Marginale, à son époque comme aujourd'hui, cette œuvre déjoue les conventions et les attentes.

## 1.2 L'écriture autobiographique au féminin de l'entre-deux-guerres

Apparemment, peu d'autobiographies littéraires ont été écrites et publiées par des femmes de 1918 à 1939. Il y a bien celles d'une bonne, d'une syndicaliste ou d'actrices de théâtre<sup>28</sup> mais les autobiographies écrites dans un but littéraire par des

<sup>28</sup> Il s'agit respectivement de *Mes patrons et mon cœur. Mémoires d'une bonne* de Marie en 1935, de *Mes Mémoires. Une syndicaliste féministe* de Jeanne Bouvier en 1936 et de *Sous le masque. Une vie au théâtre* d'Émilie Lerou en 1935.

femmes auteures sont très rares. Du côté masculin, il faut surtout citer *Si le grain ne meurt*<sup>29</sup> (1924) d'André Gide et *L'Âge d'homme* (1939) de Michel Leiris qui ont soulevé la controverse en présentant des aveux scandaleux pour l'époque – les aventures homosexuelles du premier et les fantasmes et les peurs dans un but psychanalytique du second.

C'est dans ce contexte que les autobiographies suivantes ont été publiées, tout au long de l'entre-deux-guerres. Ces œuvres, très différentes les unes des autres, occupent une place importante de l'histoire littéraire de leur époque. De 1913 à 1934, Catherine Pozzi écrit un *Journal*<sup>30</sup> où elle relate, entre autres, sa relation amoureuse avec Paul Valéry. Vient ensuite Colette, avec *La Maison de Claudine* en 1922 et *Sido*<sup>31</sup> huit ans plus tard. En 1932, juste avant de mourir, Anna de Noailles publie *Le Livre de ma vie*<sup>32</sup> et l'année suivante, Gertrude Stein crée l'*Autobiographie d'Alice Toklas*<sup>33</sup>. Durant cette même période, Louise de Vilmorin rédige ses *Carnets*<sup>34</sup> qui paraîtront de manière posthume en 1970. Cinq auteures ne peuvent évidemment pas rendre une image complète d'une époque. Cette description permet toutefois d'entrevoir à quoi ressemblaient les autobiographies contemporaines d'*Aveux non avendus* et ainsi de constater que l'écriture autobiographique de Cahun répond à un mouvement général de dire sur soi tout en demeurant profondément subversive.

Cette volonté de dire sur soi – et Claude Cahun n'échappe pas ici à la règle –, incite généralement l'auteure à s'interroger sur son identité ; l'écriture constitue une manière pour le sujet de trouver qui il est. Les œuvres de femmes sont marquées par cette quête de soi ; ces auteures se questionnent sur la nouvelle place qu'elles veulent prendre dans la société de l'entre-deux-guerres. Ayant depuis toujours conçu leur image et leur identité à travers l'œil de l'homme, elles tentent, dans leurs écrits, de devenir sujet et objet de leur propre regard. Cette quête de soi constitue le leitmotiv des autobiographies que nous avons étudiées. À travers les thèmes de l'enfance, de la

<sup>29</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

<sup>30</sup> Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934*, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Éd. Ramsay, 1987.

<sup>31</sup> Colette, *La Maison de Claudine*, Paris, Hachette, 1963. ; *Sido*, Paris, Hachette, 1983.

<sup>32</sup> Anna de Noailles, *Le Livre de ma vie*, Paris, Mercure de France, 1976.

<sup>33</sup> Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>34</sup> Louise de Vilmorin, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1970.



relation à l'autre et de la mort, ces auteures tentent de se construire une identité. Leurs écrits traduisent également une volonté paradoxale de se dissimuler, de se camoufler à l'intérieur même du texte censé les révéler.

Le mythe fondateur de l'autobiographie étant celui du retour, ne nous étonnons pas que la quête de soi porte traditionnellement sur l'enfance, période importante du développement de l'identité. Retourner vers son enfance, pour l'auteure, signifie ainsi revenir à la source même de son moi et à celle de son écriture. Parmi les six œuvres que nous avons étudiées, seules celles, plus classiques, de Colette et de Noailles traitent de cette période. Les autres se penchent davantage sur le présent – Pozzi et Vilmorin – ou sur un passé récent – dans le cas de Stein. Même si *Le Livre de ma vie* raconte les premières années de l'auteure, *La Maison de Claudine* et *Sido* nous semblaient davantage représenter la volonté de construction de soi à travers le récit de l'enfance.

Une grande partie des œuvres autobiographiques de Colette chante la gloire de l'enfance. En lisant *La Maison de Claudine* et *Sido*, le lecteur pénètre à l'intérieur d'un véritable paradis perdu que l'auteure fait renaître sous ses yeux. Une odeur de perfection un peu surannée flotte au-dessus de cette description d'une campagne féerique, de ce jardin foisonnant et des relations harmonieuses qui y règnent entre adultes, enfants et animaux. Le pays natal, plus particulièrement le village de Saint-Sauveur-en-Puisaye, représente à cet égard un lieu sans égal, perdu dans le passé :

Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium écarlate et la hampe enflammée des digitales. Aucun hiver n'est plus d'un blanc pur à la base d'un ciel bourré de nues ardoisées, qui présageaient une tempête de flocons plus épais, puis un dégel illuminé de mille gouttes d'eau et de bourgeons lancéolés<sup>35</sup>...

L'exagération se dégage de cette tirade ; la perfection de l'endroit comme sa disparition y sont annoncées. Ce lieu magnifique appartient au passé, à l'enfant qui y jouait et non plus à la narratrice devenue adulte :

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, – lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu, la mort, – un monde dont j'ai cessé d'être digne<sup>36</sup> ?

<sup>35</sup> Colette, *Sido*, op. cit., p. 12.

<sup>36</sup> Id., *La Maison de Claudine*, p. 6.

L'écriture devient ici le moyen de faire revivre ce paradis perdu mais surtout de soigner la blessure de sa disparition.

Le paradis perdu de Colette ne serait rien sans la figure maternelle de Sido qui incarne l'enfance même de la narratrice : « “Sido” et mon enfance, l'une et l'autre, l'une par l'autre furent heureuses au centre de l'imaginaire étoile à huit branches, dont chacune portait le nom d'un des points cardinaux et collatéraux<sup>37</sup>. » En la faisant renaître dans l'écriture, Colette fait de Sido un personnage de fiction idéalisé, presque déifié. Telle une prêtresse, la mère est dotée de pouvoirs surnaturels comme celui de lire les présages de la nature ; sa fille lui voue un véritable culte : « Je la chante de mon mieux. Je célèbre la clarté originelle qui, en elle, refoulait, éteignait souvent les petites lumières péniblement allumées au contact de ce qu'elle nommait le “commun des mortels”<sup>38</sup>. » En fait, plus que la considérer comme une déesse, la narratrice désire véritablement devenir comme sa mère. La quête de son identité passe par la figure maternelle qui constitue « le modèle étonnamment infailible de ce que sa fille voudrait être, de ce qu'elle s'applique à devenir, sachant que l'écriture lui permet l'économie de ce type de métamorphose<sup>39</sup> ». À la fois par la résurrection de son enfance et la transformation projetée, le moi colettien se construit dans l'écriture.

L'enfance ne représente pas le seul lieu où les auteures de l'entre-deux-guerres tentent de découvrir leur identité : le moi se développe également dans les relations qu'il entretient avec l'autre. La figure de l'autre, à laquelle la femme s'oppose dans ces œuvres, demeure celle de l'homme. Curieusement, il n'y en a que très peu dans les autobiographies de femmes de cette époque. Colette les décrit généralement faibles ; Noailles et Stein créent des univers essentiellement féminins et Vilморin ne traite pas vraiment de la question. Catherine Pozzi est celle qui se penche le plus sur le sujet en relatant, dans son journal, la fin de son mariage avec Édouard Bourdet et sa relation amoureuse avec Paul Valéry.

Catherine Pozzi, comme la majorité des auteures de cette époque, désire voir en l'homme un interlocuteur avec qui une discussion intellectuelle s'avère possible.

<sup>37</sup> *Id.*, *Sido*, p.30.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>39</sup> Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Paris, Droz, 1993, p. 3.

Elle n'est pas la seule. Noailles et Maurice Barrès, Stein et Picasso comme Pozzi et Valéry entretenaient des relations d'égale à égal. À noter qu'il ne s'agissait pas toujours d'un rapport amoureux mais plutôt d'un échange stimulant entre une femme et un homme. Pozzi, déçue par son premier mari qui refusait qu'elle publie, cherchera d'ailleurs en l'homme un semblable :

Mais Catherine Bourdet n'a pas le droit d'exister littérairement, c'est une manchote pour la vie. Qu'il est bête, Édouard Bourdet, qu'il est bête dans son petit cœur d'auteur ! Qu'il est dangereusement maladroit en me dégoûtant de partager son travail ! Parce que l'homme qui partagera *mon* travail, je serai sienne<sup>40</sup>.

À plusieurs reprises, dans son *Journal*, elle se plaindra de cette attitude méprisante et discriminatoire : « L'homme a de la difficulté à accepter que sa femme est meilleure que lui dans certains domaines<sup>41</sup>. » Même si elle trouve en Valéry un interlocuteur, un confident, un amant qu'elle appréciera énormément – elle a écrit de ses vers qu'ils étaient « plus [qu'elle] n'espérai[t] d'aucun être vivant<sup>42</sup> » –, Pozzi sera profondément déçue par la faiblesse de son caractère. Elle ne peut que s'attrister de la disproportion entre ce qu'elle a sacrifié pour cet homme et ce qu'il est prêt à faire pour elle :

Lionardo, vous avez accepté ma vie, mon honneur [...], ma santé, vous avez accepté que je risque la honte totale en devenant mère ainsi par vous, et l'atteinte irrémédiable à mes fragiles forces. Mais parce que je vous ai demandé en échange de cesser de vous afficher comme sigisbée de ce monstre devant tout Paris, et m'infliger le désespérant partage de l'intimité que j'avais pourtant assez payée, vous osez m'écrire de cette façon<sup>43</sup>.

Le bilan de cette quête de soi dans la relation à l'autre, comme on le voit, s'avère peu reluisant. C'est davantage dans l'expérience de la maladie et dans l'attente de la mort que Pozzi poursuivra sa recherche identitaire.

La mort constitue effectivement un des grands thèmes de l'écriture autobiographique des femmes de l'entre-deux-guerres. Même lorsqu'elle écrit sur son enfance, l'auteure se trouve au plus près de la mort car en rédigeant sa vie, elle conçoit que seule la mort pourra mettre un point final à son récit. Appartenant au régime de la fiction, la mort représente l'ultime moment d'appropriation de soi et le

<sup>40</sup> Catherine Pozzi, *op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 167. Lionardo est un des surnoms que Catherine Pozzi donnait à Paul Valéry.

sujet ne peut le saisir que par le pouvoir de l'imagination<sup>44</sup>. Ce thème apparaît dans nombre d'autobiographies où le sujet tente de se définir dans sa finitude tout en recherchant une part d'éternité à travers l'écriture. Les œuvres de Louise de Vilmorin et de Catherine Pozzi se structurent autour de ce thème : ces deux auteures ont fait très tôt l'expérience de la souffrance physique. Les *Carnets* de l'une comme le *Journal* de l'autre – deux formes d'écriture du moi au quotidien – sont marqués par les questions de la maladie et de l'anticipation de la fin.

Une personne malade a souvent une vie recluse, pleine de solitude et de douleur, ce que les œuvres de Vilmorin et Pozzi démontrent assez bien. L'ennui constitue l'un des plus grands tourments de la première. Toujours entourée par ses frères, elle souffre de se retrouver seule : « Je sais que c'est pour ma santé, pour me guérir de bien des petites souffrances dont je n'ai vraiment jamais souffert [...] Sais-tu que cette guérison me tue. Sais-tu que je me regarde mourir seule, et si loin. Je vivais tant avant<sup>45</sup>. » Dans la réclusion, la narratrice sent qu'elle ne peut poursuivre sa quête d'elle-même et c'est, à l'instar de Claude Cahun, par la métamorphose qu'elle désire se trouver, se créer : « Je meurs de la vie quotidienne. Il m'est impossible de la supporter – *et c'est pourquoi je fais cet effort désespéré vers le changement de moi-même* – d'avoir une âme qui se contente de cela, qui trouve son bonheur parmi tout ce qui me fait tant de mal<sup>46</sup>. » Plus profonde et sournoise reste la douleur physique dont Pozzi fait une description fascinante dans son *Journal* : « Je puis me retirer tout ou tout m'adjoindre, mon esprit n'arrive plus à retirer la douleur. Celle du corps. Celle d'une vie enfermée dans le plus étroit des corps<sup>47</sup>. » Sa santé devenant fragile très tôt dans sa vie, l'œuvre de Pozzi marque une volonté très nette d'enrichissement, d'évolution intellectuelle et spirituelle. Le plus grand ravage de la maladie demeure cependant l'instinct que la mort s'approche toujours, que la fin arrive.

Une des manières de contrer l'angoisse provoquée par la mort consiste à anticiper le moment fatidique. Dans cette optique, Vilmorin se pose comme témoin de sa propre mort ; en se dédoublant, elle arrive à fixer la mort en face : « Tout

<sup>44</sup> Voir à ce propos la thèse d'Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 2.

<sup>45</sup> Louise de Vilmorin, *op. cit.*, p. 17.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17. Nous soulignons.

<sup>47</sup> Catherine Pozzi, *op. cit.*, p. 543.



doucement je meurs à moi-même et je me regarde mourir. Déjà je ne pense plus qu'à des paysages de plaine<sup>48</sup>. » Cette attitude traduit un goût pour le mélodramatique que Pozzi développe aussi dans son *Journal*. De son côté, il s'agit davantage de planifier le moment ultime, de le prévoir jusque dans ses moindres détails : « Si je me faisais emmener à La Graulet avant la fin, pour éviter le corbillard parisien, le drap frangé d'argent, toute la poussiéreuse gloriole d'horreur ? On n'aurait qu'à m'emporter dans une boîte de noyer (pas noir, hein) avec quatre hommes de la ferme<sup>49</sup>. » Pozzi écrit cette note en mai 1921. Certaine de mourir avant l'été, elle rédige testament sur testament, demandant ceci et cela dans son *Journal*. Elle ne mourra par contre que treize ans plus tard, au mois de novembre 1934. Pendant toutes ces années, elle entretiendra une fascination pour sa propre fin : « C'est étrange, cette exaltation que me donne la vue de ma mort<sup>50</sup>. » Se représenter sa mort, presque la voir, permet au sujet de se construire car il met un point final à son identité ; en se regardant mourir, il se constitue comme sujet défini. Par les thèmes de la mort, de la relation à l'autre et de l'enfance, ces cinq auteures – Pozzi, Colette, Noailles, Stein et Vilmorin – tentent de définir et de mettre en mots leur identité.

Dans ces autobiographies, le moi se cherche, se trouve et se perd, se crée et se réinvente. En transcrivant leur quête, ces auteures participent d'un mouvement général de l'écriture du moi au féminin de l'entre-deux-guerres : dire sur soi, devenir sujet et objet de son écriture. Paradoxalement, elles ressentent également le besoin de se dissimuler à l'intérieur même de l'écrit censé les révéler à elles-mêmes et aux autres : « [...] *they all exhibit an arsenal of defensive strategies for self-protection, strategies which almost without exception converge on a policy of self-concealment*<sup>51</sup>. » Ces stratégies affectent l'écriture de deux manières différentes : en jouant, comme Noailles, avec la temporalité et, dans le cas de Stein, en déplaçant la perspective.

<sup>48</sup> Louise Vilmorin, *op. cit.*, p. 24.

<sup>49</sup> Catherine Pozzi, *op. cit.*, p. 173.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>51</sup> Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford et New York, Berg, 1996, p. 87. Pour cette partie, nous nous inspirerons de l'analyse de Milligan. Notre traduction : [...] elles démontrent toutes un arsenal de stratégies défensives pour leur « auto-protection », stratégies qui, sans presque aucune exception, convergent vers une politique d'« auto-dissimulation ».



Certains choix narratifs tels que l'abandon de la linéarité et de la chronologie peuvent produire des distorsions temporelles qui donneront au sujet l'opportunité de se dissimuler, en définitive, de disparaître à l'intérieur même de l'écriture. Anna de Noailles, dans *Le Livre de ma vie*, effectue ce genre de détournement en se bornant à traiter uniquement de son enfance. Ce procédé n'est pas unique : Colette et plus tard Nathalie Sarraute ont fait la même chose dans certains de leurs livres<sup>52</sup>. Ces dernières n'annonçaient pourtant pas, comme le fait Noailles, qu'elles allaient raconter leur vie dans le titre même de l'ouvrage. En omettant une grande période de son existence, l'auteure illustre la croyance selon laquelle toute vérité n'est pas bonne à dire : « Aujourd'hui, au moment de raconter les souvenirs si précis de mon existence, la robuste et pure vérité m'apparaît délicate et redoutable. Elle a des exigences et peut nous obliger à nous célébrer comme à nous nuire<sup>53</sup>. » Le livre, en passant outre des décennies de vie mondaine et d'écriture, se termine cinq ans avant que Noailles devienne une auteure reconnue :

*In her silence, rather than providing a corrective to the popular mythologized versions of her life, Noailles perpetuates the mysterious aura surrounding her poetic genius. She refuses to present herself as a professional woman writer and, in so doing, she circumvents the entire problem of authorial status found so taxing by most female autobiographers<sup>54</sup>.*

Tout en frustrant les attentes du lecteur, cette stratégie permet à Noailles d'éviter de dévoiler les détails d'une vie qu'elle désire garder secrète. L'autobiographe se cache derrière son enfance, période inoffensive, et ne dévoile pas vraiment l'adulte qu'elle est devenue.

Une autre stratégie d'auto-dissimulation consiste à changer la perspective. Une autobiographie est traditionnellement écrite selon le point de vue de l'auteure sinon, il s'agirait d'une biographie. L'*Autobiographie d'Alice Toklas* a ceci d'unique et d'avant-gardiste qu'elle raconte la vie de Stein, du point de vue de Toklas qui fait croire qu'il s'agit de sa propre autobiographie, écrite de la main de Stein : « *Gertrude*

<sup>52</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

<sup>53</sup> Anna de Noailles, *op. cit.*, p. 5.

<sup>54</sup> Jennifer E. Milligan, *op. cit.*, p. 88. Notre traduction : Par son silence, plutôt que d'apporter un correctif aux versions populaires romancées de sa vie, Noailles perpétue l'aura mystérieuse qui entoure son génie poétique. Elle refuse de se présenter comme une écrivaine professionnelle et, de cette manière, contourne complètement le problème du statut de l'auteur considéré si éprouvant par la plupart des femmes autobiographes.

*Stein's major innovations as an autobiographer pertain to the creation of the alleged autobiography of another person to tell the story of the author's own life*<sup>55</sup>. » En effet, le « je » de la narration appartient à Alice, qui parle à la troisième personne de Gertrude mais il reste que c'est cette dernière qui écrit le livre : « Il y a six semaines environ, Gertrude Stein m'a dit : "On dirait que vous n'allez jamais vous décider à écrire cette autobiographie. Savez-vous ce que je vais faire ? Je vais l'écrire pour vous. Je vais l'écrire tout simplement comme Defoe écrivit l'autobiographie de Robinson Crusoé." C'est ce qu'elle a fait et que voici<sup>56</sup>. » La quête de soi passe donc ici par le regard de l'être aimé en produisant un immense détour : en écrivant la vie d'Alice Toklas à sa place et en racontant davantage sa propre histoire, Stein se dissimule derrière son amie. Il ne s'agit pas comme Noailles de passer sous silence des pans de sa vie mais de bouleverser complètement le point de vue.

De toutes les œuvres que nous avons étudiées pour ce parcours de l'écriture autobiographique au féminin, l'*Autobiographie d'Alice Toklas* reste la plus originale. *Le Livre de ma vie* ne présente aucune innovation formelle et un très mince intérêt à notre avis tandis que les ouvrages de Colette, Pozzi et Vilmorin ont une bonne qualité littéraire malgré leur facture plutôt classique. Ces livres démontrent cependant bien le désir de la femme autobiographe de se découvrir mais aussi de se créer à la mesure de ses attentes à l'intérieur de son écriture, tout comme la volonté contraire de s'y dissimuler.

### 1.3 *Aveux non avendus*, une « aventure invisible »

*Aveux non avendus* a été écrit à la même époque que les livres de Pozzi, Colette, Noailles, Stein et Vilmorin. Que de distance et de différences pourtant entre l'œuvre de Cahun et celle de ces auteures ! Quoique l'*Autobiographie d'Alice Toklas* subvertit plus que les autres les attentes du lecteur par des procédés narratifs

<sup>55</sup> Lynn Z. Bloom, « Gertrude is Alice is Everybody : Innovation and Point of View in Gertrude Stein's Autobiographies », *Twentieth century literature*, 24, 1978, p. 81. Notre traduction : Une des grandes innovations de Gertrude Stein autobiographe concerne la création d'une autobiographie attribuée à une autre personne pour raconter l'histoire de la vie de l'auteur.

<sup>56</sup> Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 264.

innovateurs, *Aveux non avenus*, comme nous allons le voir, s'avère sans pareil. Ne s'apparentant à rien de ce qui s'était fait auparavant, l'œuvre de Cahun demeure difficile à décrire et à classer. Ce livre, débutant par un simple syntagme, « L'aventure invisible » (1), pourrait-il être qualifié d'« aventure » et, de surcroît, « invisible » ? La richesse polysémique de ces premiers mots ouvre, en effet, plusieurs pistes, plusieurs chemins à emprunter au hasard. Et l'aveu dans tout cela ? Pourrait-on dire qu'à travers ces pages hermétiques, on nous avoue quelque chose ? Des aventures comme des aveux, des aveux non avenus donc peut-être ineffables, une aventure de l'aveu invisible... Aveu, aventure, invisible, au-delà de l'allitération, ces trois termes ouvrent une voie possible à la compréhension du livre de Claude Cahun.

Le terme « aveux », dans le titre de l'ouvrage, situe ce texte à l'intérieur d'une tradition autobiographique classique<sup>57</sup>. D'emblée, il indique qu'en plus de raconter la vie ou une partie de la vie de son auteur, le livre divulgue un secret, avoue une faute car c'est ainsi que l'on conçoit habituellement le sens du mot « aveu » : il s'agit tout d'abord de l'acte d'avouer, de révéler, de dévoiler quelque chose de secret et le plus souvent de honteux et ensuite, d'un point de vue plus juridique, de la reconnaissance, par un individu, d'avoir commis une infraction pouvant être retenue contre lui. D'un côté, on lève le voile, on rend visible ce qui ne l'était pas et de l'autre, on avoue sa culpabilité, sa faute. Dans les deux cas, le moi se livre au jugement, au regard d'autrui.

Dès le titre cependant, Cahun s'éloigne de la tradition car ses aveux ne viennent pas sans qualificatif : ils sont « non avenus » donc nuls, inexistants, ce qui remet en question la nature et le but de la confession classique. Le refus du sujet de confier sa réalité concrète et quotidienne ne signifie pourtant pas qu'il ne dit rien sur lui. Au contraire, l'introspection qu'il revendique s'avère encore plus impudique : « Je m'amuse à regarder, indiscrete et brutale, sous les ratures de mon âme. » (5) Il ne s'agit plus de fouiller le passé mais de scruter l'âme humaine dans ce qu'elle a de plus profond, d'invisible :

<sup>57</sup> Pour ne citer que quelques exemples de cette littérature de l'aveu, citons les *Confessions* (autour de 400) de saint Augustin et *Si le grain ne meurt* (1924) d'André Gide.



Aussi ne trouvera-t-on, chez Claude Cahun, nulle complaisance pour la confession sentimentale ou la confidence pittoresque. Ses aveux évidemment déjouent l'attente, et tout ce qui ressort de la vie quotidienne subira une rigoureuse "mise entre parenthèses". Aller à l'essentiel, c'est substituer à l'expérience des choses l'expérience de soi<sup>58</sup>.

En qualifiant ses aveux de « non avenus », l'auteure dévoile, dès le titre, le style de son ouvrage : la métamorphose, principe et stratégie d'écriture, produira une œuvre qui bouleverse et transforme la conception que nous lecteurs, avons de l'autobiographie.

Il serait, malgré tout, facile de penser que le titre de Cahun avoue l'échec de l'entreprise autobiographique :

Il s'agirait d'un auteur dont l'intention est de nous faire des aveux sans pour autant y réussir. Une sorte d'expérience introspective ratée. Ce titre exprime un (auto)-gommage. Au-delà du jeu phonique qu'il contient, il souligne l'impuissance de l'auteur à pouvoir dire la vérité littéraire. La volonté ne fait aucun doute mais l'échec est déjà présent dans le signifié du titre. En trois mots, le titre résume ce que le reste du texte ne cessera de répéter de diverses façons, Claude Cahun ne peut que s'indéfinir et s'inscrit ainsi à contre-courant de toute littérature spéculaire classique<sup>59</sup>.

Le sentiment d'échec revient effectivement à plusieurs reprises dans le livre, le sujet manifestant des attentes toujours très élevées envers la vie et son écriture. D'un point de vue novateur, *Aveux non avenus* constitue toutefois une grande réussite de l'écriture du moi. Dans cette expérience narcissique extrême, le moi ne fait que se regarder, avec obstination et sans complaisance. La métamorphose lui permet aussi de se réinventer à l'infini comme de jouer avec l'écriture et la forme même de l'autobiographie. Elle lui fait toutefois prendre conscience de l'impossibilité de devenir quelqu'un d'autre comme d'écrire une autobiographie où tout est avoué, où tout est dit. Le titre, comme l'œuvre, devient alors l'expression de la lucidité. Aucun autobiographe n'arrive à dire « la vérité littéraire » comme le voudrait Brauer et si Claude Cahun titre son ouvrage *Aveux non avenus*, cela ne signifie pas non plus qu'elle n'y avoue rien. L'aveu qu'elle désire est total, concerne jusqu'à son identité profonde : « Pardon, mais d'autre chose. Et c'est si grave, si total, que j'ose à peine... La vie quotidienne, cette abomination ! J'existe et ça comporte tout. Pardonne-moi d'exister. » (97) Elle cherche à travers l'écriture, à s'avouer à elle-même, à percer ses propres secrets.

<sup>58</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 121.

<sup>59</sup> Florence Brauer, *op. cit.*, p. 201.



Telle est l'aventure de Claude Cahun : se révéler à elle-même, démarche qui s'inscrit dans la problématique de la quête d'identité des auteures de l'entre-deux-guerres. L'originalité de Cahun réside néanmoins dans la nature même de cette aventure qui, au contraire de la quête, n'est pas la recherche de quelque chose ou de quelqu'un mais plutôt un voyage où tout peut survenir. Placer ainsi une autobiographie sous le signe de l'aventure consiste à mettre l'accent non pas sur le but mais sur le processus, le chemin à parcourir, peu importe où cela mène. Et ce n'est pas d'une aventure dont il est question mais de l'aventure : la seule qui compte, celle de l'écriture.

L'entreprise autobiographique de Cahun se conçoit ainsi dès le départ comme une aventure : avec ses hasards, ses découvertes et ses dangers. Le péril est d'ailleurs inhérent à l'écriture du moi : « L'autobiographie, au sens d'une élaboration de l'aveu, de ce qui ne va pas de soi ou va au plus que soi, est toujours risquée, toujours une "mise à nu" (Baudelaire) ou encore, pour reprendre une figure désormais classique, elle doit être pour l'auteur ce "qu'est pour le torero la corne acérée du taureau"<sup>60</sup>. » Cahun conçoit l'autobiographie comme une manière de se mettre en danger, devant les autres mais aussi par rapport à elle-même. Le péril, ici, renvoie à l'extrémisme « d'une aventure qui ne s'est jamais connue qu'en état de crise<sup>61</sup> ». Cette nature hasardeuse d'*Aveux non avenus* se manifeste textuellement par le retour du motif du gouffre tout au long de l'œuvre. À plusieurs reprises, le sujet est tenté et effrayé par cet abîme au-dessus duquel il se penche :

Cirque d'amour. Confort moderne. On peut marcher sans danger sur cette corde raide – danser sans choir dans le vide. Ce vide affreux : l'indifférence. L'enfant nous tend son arc. Sous nos orteils, le fil de notre vie, souple comme un serpent, mais sentier moins large que nos pas, souffre et plie, tout vibrant du désir de rompre ou de ruer. (110)

L'idée du vertige est implicite dans *Aveux non avenus* mais ici, le vertige naît principalement de l'abîme car l'écriture autobiographique est comme une escalade sans filet de sécurité : « Vais-je donc m'embarrasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant.

<sup>60</sup> François Leperlier, *op.cit.*, p. 121.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 117.

Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute. » (1) La recherche de soi n'est donc pas une simple entreprise sans conséquence.

Claude Cahun qualifie en dernier lieu son aventure d'« invisible » ; son autobiographie serait dans ce sens impossible à voir. Cet adjectif identifie en premier lieu une des thématiques principales de l'œuvre, celle du regard qui se manifeste à travers les motifs de l'œil et du miroir, dans le texte et les photomontages. Il s'agit néanmoins d'un regard voilé, presque annihilé car l'écriture empêche de voir clairement jusqu'à la narratrice : « Confondu parmi l'invisible, vous tous – les incroyables – vous me passerez à travers la poitrine, sans vous blesser, sans le savoir. » (191) À la lecture, il ne fait pas de doute qu'*Aveux non avendus* se dérobe à la compréhension. Si aventure ou secret il y a, ils sont invisibles pour le lecteur, à moins que le *sens de cette confession* ne se trouve qu'au-delà de ces mots, en lisant entre les lignes. Voilà peut-être la manière d'aborder cette œuvre riche et complexe car même « quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier ». (59) Malgré la difficulté de l'invisibilité, on ne peut affirmer que cette dernière frappe les aveux d'inexistence. Ce qui est invisible existe mais se dérobe au regard traditionnel. À l'image de l'introspection, il faut percer la surface, sortir sa loupe et lire entre les lignes. En d'autres termes, il convient de se concentrer sur l'intérieur, vers ce qui n'apparaît pas d'emblée mais qui est là, tapi dans l'ombre. Telle est la force de l'invisibilité cahunienne : elle frappe l'œil d'aveuglement pour le forcer à regarder différemment, à métamorphoser son regard.

La subversion est une forme de métamorphose. Renverser l'ordre établi, bouleverser les règles d'un jeu revient à transformer ce jeu. Après avoir déterminé les pourtours génériques et théoriques de l'autobiographie et montré un aperçu de l'écriture du moi des femmes à l'entre-deux-guerres, nous ne pouvons nier qu'*Aveux non avendus* subvertit complètement ce jeu qui consiste à écrire sur soi. Cahun, dans les quelques deux cents pages de son livre, s'applique scrupuleusement à interroger le genre autobiographique, à lui faire subir diverses métamorphoses. Rien ne doit être acquis ni accepté sans délibération dans cet ouvrage qui témoigne d'une grande rigueur face à cette entreprise identitaire d'envergure. Si l'écriture autobiographique permet à l'auteure de se révéler à soi-même en se mettant en scène dans le texte, la

métamorphose lui offre la réinvention à l'infini, une deuxième naissance. L'écriture porte la trace de cette puissante volonté de renouvellement et c'est de transformation en transformation que l'« aventure invisible » se réalise.

## 2. Le sujet en réinvention perpétuelle

Plusieurs mythes fondateurs de l'humanité sont basés sur un processus métamorphique : les nombreux avatars de la divinité Vishnu, la création d'Ève à partir d'une côte d'Adam, la transformation de Narcisse en fleur... Afin de s'expliquer la formation du monde mais aussi sa propre présence dans cet univers, l'humain a souvent fait appel à la métamorphose qui, tout en suggérant une intervention divine ou surnaturelle, illustre à merveille le concept d'évolution. Si, en effet, le monde tel que nous le connaissons est le produit d'une multitude de transformations, le même processus s'applique à l'humain. De l'ovule fécondé jusqu'à la décomposition du cadavre, il n'est qu'une suite de métamorphoses : « Dans cette quête permanente [...] après nous-mêmes, ces métamorphoses obligées et qui nous dépassent nous apparaissent comme le signe même de notre fragile humanité, le rappel lancinant de notre incertaine, de notre hésitante identité<sup>1</sup>. » La conscience de la labilité de notre être et du monde qui nous entoure peut, d'un côté, provoquer un sentiment d'angoisse et de l'autre, nous encourager à désirer, à anticiper ces métamorphoses qui nous rendent différents : « *There is certainly always an element of terror in inconsistency and instability, but a permanent ontological vagrancy often appears more attractive than the prisons of identity*<sup>2</sup>. »

*Aveux non avenues* illustre parfaitement, à travers l'expérience de l'écriture, cette volonté du sujet de se soumettre, malgré l'angoisse, à la transformation. Le moi cherche à s'écrire, à se révéler à soi-même et la métamorphose place cette révélation sous le signe de la réinvention perpétuelle. Les possibilités sont infinies car « il est autant de manières d'être que d'étoiles ». (124) En permettant au sujet de devenir à la fois lui-même et quelqu'un d'autre, en encourageant sa nature multidimensionnelle,

---

<sup>1</sup> Guy Belzane, *op. cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> Marc Chénétier, « Metamorphoses of the *Metamorphoses* : Patricia Eakins, Wendy Walker, Don Webb », *New Literary History*, 23, 1992, p. 384. Notre traduction : Il y a certainement toujours un élément de terreur dans l'inconsistance et l'instabilité mais un vagabondage ontologique permanent apparaît souvent plus attirant que les prisons de l'identité.



le processus de transformation l'aide aussi à explorer « *a notion of the self as an accumulation of selves*<sup>3</sup> ». Nous entendons par « sujet » celui ou celle, puisque Cahun se conçoit indifféremment au féminin et au masculin, qui dit « je » (le sujet de l'énonciation) ; il s'agit plus particulièrement de la subjectivité qui se développe au cours de ces pages, qui se cherche tout au long de cette aventure. Cette dernière consiste à se recréer encore et toujours à l'intérieur de l'écriture du moi. L'invention continuelle du sujet se conçoit, de prime abord, comme une quête du moi se présentant sous diverses métaphores. En cherchant son identité, le sujet utilise également la métamorphose comme une manière d'explorer l'altérité en lui : en se transformant, il devient l'expression de l'autre. Enfin, même si la métamorphose permet au moi de se recréer, elle l'enferme avec lui-même, lui faisant découvrir sa nature monstrueuse et les prisons de l'identité.

## 2.1 Une quête de soi

La quête identitaire constitue l'une des thématiques principales des autobiographies écrites par les femmes durant l'entre-deux-guerres. L'écriture du moi devient pour elles, à cette époque, un lieu d'expérimentation artistique et personnelle. Claude Cahun s'inscrit dans ce mouvement exploratoire mais elle oriente sa réflexion vers des aspects différents et beaucoup plus avant-gardistes que la majorité des auteures que nous avons lues. Elle s'interroge sur les thèmes de l'enfance, de la mort et de la relation à l'autre dans une optique tout à fait distincte, et sa propre quête d'identité prend des allures plus métaphoriques. En se transformant constamment sous les yeux du lecteur, cette quête apparaît comme une opération chirurgicale et une chasse où le moi joue les deux rôles – le docteur et le patient, le chasseur et la proie. Une grande violence caractérise également cette série de métaphores de la quête qui trouve son apogée dans celle de l'auto-engendrement.

Il peut paraître incongru de comparer une quête de soi à une opération chirurgicale, cette dernière affectant le corps tandis que la première s'avère de nature

---

<sup>3</sup> Therese Lichtenstein, *op. cit.*, p. 66. Notre traduction : une conception du moi comme une accumulation de moi.

plus intellectuelle, abstraite. Le rapport au corps occupe par ailleurs une place très importante dans la recherche d'identité de Claude Cahun, parce que tout d'abord l'auteure le préfère à l'âme, effectuant ainsi un retournement par rapport à la pensée classique : « Inconsciente puérile, cette âme, elle est indigne. Lui, mon corps, est pur (presque pur). Il vous serait dévoué, et de son poids qui est très lourd il tiendrait la folle prisonnière. » (83) La métamorphose intensifie et complexifie par la suite ce rapport car le sujet montre une volonté puissante d'agir sur son propre corps, de trouver qui il est en transformant son apparence. Les autoportraits représentent une illustration de ce désir en mettant en scène Cahun sous divers déguisements. La métaphore de la chirurgie intervient ainsi dans le texte pour illustrer ce même désir d'altération corporelle.

L'usage de cette figure de l'opération représente plus qu'un simple travail sur le corps en le déguisant ou le maquillant : il annonce une lutte menée par le moi contre le superflu de son identité. Dans cette offensive, l'extérieur, comme les organes internes doivent se soumettre au bistouri. C'est ainsi que le sujet fait disparaître complètement certaines parties de son corps : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. » (35) Cette annulation du féminin traduit une volonté de devenir neutre, sans signe distinctif et sans sexe. Notons également la violence de l'opération qui semble se faire à froid, dans une grande colère, le verbe « arracher » suggérant une forme d'agression. D'autres métaphores sont aussi reliées à cette lutte contre le superflu. Le sujet se présente parfois comme un arbre qu'on se doit de tailler par mesure d'hygiène : « Il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre, faire appel aux chirurgiens. » (106) Ailleurs, le corps est considéré comme un vêtement dont la coupe est à retravailler : « L'étoffe est mal taillée. J'entends qu'on la régularise. Coup de ciseaux maladroit. Bah ! de l'autre côté, en retouchant un peu, nous retrouverons une ligne parallèle (tant pis pour le droit fil !) Une tâche ? On va la supprimer. Rognons encore... » (105) D'une manière ou d'une autre, il s'agit toujours de se débarrasser sans regret de ce qu'on juge inutile, accessoire dans ce corps.

Après avoir ainsi élagué les parties superflues, le sujet poursuit sa quête en effectuant une concentration de son être. Ce qui ne comptait pas pour le moi a disparu, il ne lui reste qu'à se diriger vers le centre de son identité, son noyau : « Ainsi mon âme se met en boule, mon orgueil se contracte, ma vie rentre ses griffes jusqu'aux aisselles. Jusqu'aux aines. Jusqu'au cou, l'ombre s'enfonce. Tout ce qui porte carapace ramène à soi ses désirs vulnérables et se met au cachot . » (207) La quête, par l'opération, devient un processus d'épuration où se trouver signifie retourner à l'essence même de sa personne, à une version plus pure de son identité. Parallèlement à cette recherche du centre, nous remarquons une angoisse du sujet de ne toucher que du vent, d'être en définitive déçu par ce qu'il découvrira : « Cette lame chirurgicale dont l'analyse ou la religion nous arme contre nous-même rencontrera-t-elle un noyau d'ivoire – ou seulement déchets, déchets, ramassés de déchets jusqu'au centre méconnaissable, poussière entraînée par le vent ? » (227) Cette peur du vide est commune à de nombreuses artistes de l'entre-deux-guerres dont les œuvres tentent de découvrir et de mettre en scène le moi. Malgré cette angoisse, le sujet cahunien se soumet volontairement à la chirurgie ; il coupe et il avance vers ce qu'il croit être le noyau de son identité. De cette métaphore de l'opération se dégage une violence qui ne va qu'augmenter dans la métaphore de la chasse qui illustre, à l'aide de différents motifs, la difficulté de se trouver.

L'écriture en général est souvent associée à une chasse du moi ; l'autobiographie de Claude Cahun accentue cette tendance en faisant du moi le principal objectif de son entreprise :

La conscience de soi et l'écriture sont une longue traque, une chasse au moi où nous sommes et le poursuivant et le poursuivi, courre qui ne cesse qu'avec la mort, mais alors, au moment de coïncider enfin, quand *je* rattrape *il*, quand celui qui est, car il parle, rejoint celui qui n'est et ne parle, quand le vif saisit le mort, le texte se fait et se clôt. Le moi est l'horizon du moi : fuyante proie, il est ce qui est de l'autre côté de cette ligne mouvante sur laquelle il se dessine comme un désir d'être<sup>4</sup>.

L'écriture du moi impose ce dédoublement du sujet, le « je » de l'écriture se posant comme investigateur de celui qui a vécu les événements dont il est question. Dans *Aveux non avendus*, ce procédé est mis en lumière et la quête de l'identité devient une

<sup>4</sup> Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996, p. 8.

véritable chasse où le moi se poursuit et se fuit en même temps : « En attendant d'y voir clair, je veux me traquer, me débattre. Qui, se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforcerait, ne fût-ce que de mettre en plein dans le vide? » (2) Ce projet, formulé au tout début de l'autobiographie, ne s'effectue pas sans difficultés. Comme Troubetzkoy l'indique, l'autobiographie, cette traque de l'identité, ne peut se terminer qu'avec la mort du sujet qui clôt le livre. Fuite et poursuite sans fin, cette métaphore de la traque démontre une forte résistance du moi à se dévoiler. Glissant entre les doigts, insaisissable, il se refuse à toute connaissance totale. La métamorphose rend possible une certaine saisie de l'identité, elle représente une manière pour le sujet de découvrir qui il est en explorant diverses avenues. Elle permet par contre aussi de fuir cette même identité : en tentant de devenir quelqu'un d'autre, le moi laisse derrière lui ce qu'il est vraiment parce qu'il ne peut ou ne veut assumer sa nature. Cette alternance entre la fuite et la poursuite que la métaphore de la chasse rend explicite se concentre d'ailleurs autour de deux motifs opposés et complémentaires.

Alors que la métaphore de la chirurgie abordait la question de la coupure et de l'élagage pour se retrouver avec un moi « remodelé », celle de la chasse suggère des motifs illustrant la problématique fuite-poursuite. Le cercle et la pointe sont profondément ancrés dans la structure et le style d'*Aveux non avenues*. Ils illustrent le caractère indéfini du livre, pris entre un désir de circularité et une violence linéaire. Le sujet, à travers sa quête, devient le jouet des images qu'ils produisent. Le cercle, en premier lieu, invoque un lieu clos, fermé sur lui-même : l'œil, l'anneau, la cage sont des motifs qui reviennent souvent à cause de leur circularité. Image de la perfection, représentant le livre comme un tout, le cercle signifie aussi la fermeture et l'emprisonnement pour le sujet. Le moi, qui cherche à se fuir, ne trouve pas de porte de sortie dans cet espace fermé : « À se fuir dans un cercle ne se poursuit-on pas ? Comment échapper au retour continu, à celui-là même de nos héroïsmes, à leur retour mesquin ? » (112) Le cercle impose au sujet la répétition et lui interdit toute forme de changement, de métamorphose. Pouvant être considéré comme un refuge, il devient rapidement pour le moi une prison dont il doit s'évader à tout prix avant d'y étouffer.



À l'opposé de cette circularité oppressante, se situe le motif de la pointe ou de la ligne qui coupe le cercle en deux. La multitude d'armes tranchantes, les diverses coupures que le sujet s'inflige et l'écriture même du texte, hachurée et constamment entrecoupée, suggèrent que l'image de la pointe constitue un instrument dangereux dans cette chasse du moi : « Pourvu qu'elle soit bien trempée et qu'elle entre profondément dans ta chair, je veux être du côté de la lame. » (129) À l'image de ce corps qu'on épure, la pointe est également le noyau de l'arme, son point culminant : « Je ne voudrais coudre, piquer, tuer qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de moi-même. » (2) Tout en constituant une arme dans la poursuite du sujet, la pointe peut aussi se présenter comme une manière d'échapper au cercle, une brèche salvatrice :

Je m'arrête, un pied levé pour fuir. Pour fuir en cercle. Que puis-je d'autre dans cette cage où tourne l'écureuil furieusement. Furieusement... et pourtant il tourne. Il et elle. Lune, cage. – Ce prophète de l'Inconnu, du n...ième vrai Dieu, a-t-il scientifiquement découvert la tangente ? Peut-on trouver au fond de soi la vertu d'échapper à cet horrible anneau ? Je crois, mais au conditionnel : je voudrais croire. (237)

Hypothétique, l'image de cette tangente s'oppose à celle du cercle dans cette poursuite qui n'en finit plus. Ces deux motifs, le cercle et la pointe, permettent au sujet de se traquer et de se fuir. Comme pour la métaphore de l'opération, c'est la violence qui caractérise cette manifestation de la poursuite ; le moi ne semble pas pouvoir se saisir en douceur. De toute façon, est-il possible de mener à bien cette quête identitaire, qu'elle soit chirurgie ou chasse ? Ne serait-il pas mieux pour le sujet d'effacer tout et de recommencer, de se recréer une vie, de réinventer jusqu'à sa propre naissance ?

La volonté de se trouver et de se refaire à travers l'autobiographie trouve sa plus grande expression dans l'auto-engendrement, stratégie de création d'une identité qu'on ne réussit jamais à saisir pleinement. Typique de l'autobiographie, ce processus consistant à remonter sa propre trace<sup>5</sup> devient, dans *Aveux non avendus*, l'objectif principal du moi. La réinvention perpétuelle du sujet, sa création et sa transformation commence effectivement par un renouveau car « la métamorphose est aussi

<sup>5</sup> Voir à ce sujet le chapitre 1 de ce mémoire, plus particulièrement la section 1.1 portant entre autres sur les travaux de Jean-Bertrand Pontalis.

l'aventure d'une nouvelle naissance<sup>6</sup> ». Il s'agit donc de naître à nouveau ou plutôt de se faire naître à soi-même, de se mettre au monde dans et par l'écriture. Cette deuxième vie que le sujet s'invente s'inscrit dans une poétique du recommencement. Dès les premières lignes, la narratrice d'*Aveux non avenues* manifeste le désir de repartir à zéro : « Reparaissent la glace à main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence. » (1) Plus loin, c'est sur son existence toute entière que le moi porte un jugement sévère : « Pour cette vie, toutes mes valeurs sont fausses – tout à recommencer ! » (74) L'écriture et l'existence ne rencontrant pas ses attentes, le sujet souhaite avoir une chance de tout reprendre mais non de répéter exactement les mêmes choses. Il s'agit d'un recommencement mais non de « L'éternel retour » où elle devrait, comme Orphée revenant des Enfers après avoir perdu Eurydice une seconde fois, revivre la même perte :

Pour refaire un tour de manège, je ne paierai pas une obole. Remplacer un objet par le même objet, c'est bon pour vous, les inamovibles. Qu'on me vole un mouchoir, j'aurai beau pleurer toutes les larmes du coryza, plutôt que d'en racheter un pareil je me moucherai dans n'importe quelle chaussette inédite. J'y gagnerai du moins le sentiment de vivre, de perfectionner ma douleur, d'ajouter une corde à ma lyre. (208)

Il s'agit d'effacer tout et de se créer une identité à la carte. Le moi rejette son histoire familiale ; l'auto-engendrement représente justement une seconde naissance « pure à laquelle les parents ne seraient plus associés<sup>7</sup> ». Le « moi – né de patrie inconnue » (138), s'applique ainsi à effacer ses traces et à se créer une existence différente, à l'écart de sa famille : « S'autocréer, s'inventer, se réinventer, échapper aux déterminations lourdes qui nous enserrant, déterminations sociales, déterminations symboliques et généalogiques, culturelles ou psychiques. Se moquer des filiations et de sa place dans la filiation<sup>8</sup> ! » Le sujet cahunien se dresse alors seul, sans parents, sans origine et revendique celle qu'il se forge lui-même. L'auto-engendrement, à ce niveau, constitue une profonde métamorphose car c'est à la recreation d'un autre être qu'il nous convie.

<sup>6</sup> Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 148.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>8</sup> Régine Robin, *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 20.

Tout au long d'*Aveux non avenues*, nous retrouvons des indices faisant croire que le sujet, afin de mener à bien sa quête, veut se faire renaître et devenir l'auteur de sa propre vie. À la fin du chapitre IX<sup>9</sup>, le lecteur assiste à une effroyable scène d'auto-engendrement qui marque le terme de la première partie, rédigée de 1919 à 1925. Étant donné que le livre ne reprend que trois ans plus tard, en 1928, nous pouvons dès lors affirmer la position de catharsis et d'épilogue de cette scène dans l'ouvrage. Plusieurs éléments attirent notre attention et suggèrent un auto-engendrement. La grande violence qui, ici encore, caractérise cette dimension de la quête d'identité : la répétition du verbe « frapper », la première phrase qui annonce qu'« [i]l faut en finir » et l'acte même de se crever l'œil démontrent bien que cette deuxième naissance ressemble étrangement à un meurtre ou à un suicide. La vie et la mort se côtoient ici très intimement : se faire naître équivaut d'une certaine manière à se faire mourir – ou à tuer une partie de son être. Cet acte marque littéralement la fin d'une vie et le début d'une autre pour le sujet.

Le choix de l'œil comme cible pour provoquer cette nouvelle naissance n'est pas non plus innocent : il renvoie à la thématique du regard abondamment utilisée durant cette période dans le domaine artistique. L'œil constitue aussi un symbole essentiel de la psychanalyse, une théorie assez largement connue pendant l'entre-deux-guerres. À l'époque d'*Aveux non avenues*, plusieurs œuvres artistiques s'intéressent à la question du regard, plus particulièrement à un regard blessé : l'œil est crevé, tranché, énucléé... En 1928, Georges Bataille fait paraître clandestinement, sous le pseudonyme de Lord Auch, *l'Histoire de l'œil*<sup>10</sup>. Ce récit ne raconte pas seulement l'initiation érotique de Simone, de Marcelle et du narrateur : « Œil, œuf, testicule, telle est l'étrange triade qui organise le sens et le déroulement du récit en tissant entre chaque épisode un lien associatif : les jeux avec l'œuf, l'énucléation, à Grenade puis à Séville, d'un torero et d'un prêtre, la castration d'un taureau enfin<sup>11</sup>. » La même année, Luis Buñuel et Salvador Dalí tournent *Un chien andalou*<sup>12</sup> qui allait

<sup>9</sup> Voir l'annexe I.

<sup>10</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

<sup>11</sup> Henri Mitterand (dir.), *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Dictionnaires le Robert, coll. « Les usuels », 1992, p. 287.

<sup>12</sup> Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, New York, Interama Video Classics, 1990 [1928].

devenir le film phare de l'avant-garde surréaliste. Cette courte œuvre – seize minutes – transpose à l'écran la pratique surréaliste de l'écriture automatique. Le scénario s'avère incohérent d'un point de vue logique et temporel, les images présentées ne visent qu'à surprendre et à choquer le spectateur. À ce niveau, la scène la plus mémorable demeure le sectionnement de l'œil de l'héroïne par une lame de rasoir. Ces deux œuvres, ainsi qu'*Aveux non avenues*, toutes orientées sur la question de l'œil blessé à mort, s'avèrent intéressantes d'un point de vue psychanalytique. Rappelant par sa forme le vagin, l'œil possède une grande symbolique féminine. En se crevant l'œil, le sujet tenterait d'abolir sa dimension masculine pour se concentrer sur ce qui la définit comme femme ; elle perce la surface, accentue le trou, pour voir à l'intérieur : « Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur. » (230) Cette cavité béante formée par l'énucléation rappelle évidemment le sexe féminin et c'est justement en se perçant l'œil que le moi se l'approprie et renaît. Par ce geste, le sujet se donne naissance en tant que femme.

D'un autre angle de vue, cette blessure exemplifie la métamorphose du regard ; elle oriente le sujet vers son intérieur, vers ce qui est invisible en lui. Se crever l'œil change la perception que le moi a du monde et de lui-même : « Pour la première fois, les belles petites images convexes, les enluminures de l'œil, les miniatures innocentes du monde, les faibles représentants de l'espace, les reflets, ont cessé d'être. » (230) Nous revenons ainsi, à la toute fin du livre, à la devise de l'ouvrage entier – « L'aventure invisible » – que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. L'invisible ne désigne pas seulement le sexe féminin mais surtout l'être profond, le moi tapi dans l'ombre. Se crever l'œil constitue une manœuvre désespérée pour détruire les apparences, le visible et se retrouver finalement face à la vraie nature de son être : « S'aveugler pour mieux voir. » (176) Il s'agit d'une percée vers l'intérieur, d'une dernière attaque tentée contre le moi. L'auto-engendrement cahunien, métaphore finale et totale de la quête du moi, passe donc premièrement – et apparemment – par le sexe, par la transformation sexuelle, mais surtout par le regard. Métamorphosé et aveuglé par cette blessure atroce, l'œil – miroir de l'âme – se tourne vers lui-même et voit comme il n'a jamais vu auparavant. Tel un aveugle ayant accès



à une autre approche de l'existence, le sujet d'*Aveux non avenus* ouvre sa vision à l'invisible.

La quête de soi amorcée quelques deux cents pages plus tôt trouve bien sûr son point culminant dans cette scène d'auto-engendrement. Le sujet s'est-il enfin trouvé ? Il est permis d'en douter à cause de l'impression de vide qui résulte de ce trou qui saigne. Cette stérilité semble révéler l'échec de la quête même si le regard s'avère transformé. L'auto-engendrement, comme la chirurgie et la chasse, ne semble pas permettre au sujet de mener à terme sa recherche. Il s'agit d'une histoire sans fin où, en poursuivant les métamorphoses, le moi se réinvente mais n'arrive pas à se circonscrire. Son identité comporte trop de facettes pour pouvoir être approchée unilatéralement.

## 2.2 La métamorphose ou comment exprimer l'altérité

Écrire son autobiographie consiste à mettre en mots sa vie et surtout son identité. Projet en apparence simple mais qui se complexifie très rapidement à cause, entre autres, de la nature multidimensionnelle de cette identité : « Car elle avait une infinie variété de moi en réserve, dépassant de loin les capacités de logement d'une [auto]biographie considérée comme complète dès qu'elle se borne à rendre compte de six ou sept moi, alors qu'une personne peut aisément en compter six ou sept mille<sup>13</sup>. » Ces multiples identités représentent l'altérité, la nature autre de tout être. Découvrir l'altérité contenue en lui peut aider le sujet à trouver qui il est car « la rencontre avec l'autre devient une façon de pénétrer en soi-même<sup>14</sup> ». Mais comment faire pour exprimer, faire parler le plus de moi possible ? *Aveux non avenus* résout la question en choisissant la métamorphose comme principe d'écriture. La métamorphose constitue un jeu où le sujet s'applique à devenir autre : « Elle combine altérité et identité, introduisant à l'animal qu'on veut être mais découvrant en même temps

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, 1993, p. 299.

<sup>14</sup> Nicole Fernandez-Bravo, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 512.

l'animal qu'on est<sup>15</sup>. » L'altérité, mise en lumière par la métamorphose, peut ainsi s'exprimer dans l'écriture autobiographique dont l'un des objectifs est de « faire jouer tous les autres qui sont en moi, me transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir-autre, devenir son propre être fictif ou, plus exactement, s'attacher à expérimenter dans le texte le fictif de l'identité<sup>16</sup> ». *Aveux non avendus* illustre à merveille ce « processus de devenir-autre » : la métamorphose donne premièrement la parole à l'autre que le sujet porte en lui – ce que nous nommerons « polymorphisme » – et deuxièmement, elle lui permet de devenir ce qu'il croit réellement être – le bovarysme.

### 2.2.1 Le polymorphisme du moi

Le polymorphisme désigne le fait de se présenter sous des formes, des apparences différentes. Il constitue, dans un sens, un des grands fantasmes de l'humain que la métamorphose permet de réaliser : se transformer complètement, devenir autre. Le polymorphisme, à l'intérieur d'*Aveux non avendus*, permet au sujet d'apparaître sous la forme de toutes les identités qu'il porte en lui. Par la métamorphose, le moi extériorise ses multiples dimensions :

Les moi dont nous sommes faits, empilés les uns sur les autres comme les assiettes sur la main d'un serveur, ont des attachements qui les éloignent de nous, des inclinations, des petites obligations et des droits qui leur sont propres – appelez ça comme vous voulez (et souvent ça n'a pas de nom) –, si bien qu'un moi n'accepte de venir que s'il pleut, un autre s'il y a des rideaux verts dans la pièce, un autre en l'absence de Mrs Jones, un autre si vous pouvez lui assurer un verre de vin, etc<sup>17</sup>.

Étant donné que les moi dont le sujet est composé ne font pas surface selon les mêmes conditions, l'écriture met à sa disposition des figures clés pour explorer cette altérité. Ces figures particulières invitent à la métamorphose du sujet tout en étant elles-mêmes métamorphiques : celle de l'acteur qui peut jouer divers rôles, celle du double implique le moi dans une problématique de la création et une dynamique

<sup>15</sup> Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, p. 181.

<sup>16</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>17</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 299.

ambivalente de la fusion-scission et finalement, la figure de l'enfant qui, tout en rappelant au sujet l'enfant qu'il a été, constitue l'emblème de ce polymorphisme.

Envisager la nature polymorphe d'une figure comme celle de l'acteur n'est pas très complexe. De par son caractère, sa formation et son expérience, l'acteur peut se transformer et devenir quelqu'un d'autre. Le jeu lui permet de dévoiler des facettes cachées de sa personne, une altérité invisible. L'acteur joue en réalité les multiples moi empilés en lui dont parle Virginia Woolf. En d'autres termes, il devient un ensemble de personnages à incarner : « Chaque être vivant – poupée russe, table gigogne – est censé contenir tous les autres. » (119) L'acteur, en se métamorphosant, donne une voix à ces divers moi.

Il n'est pas surprenant de constater l'importance de cette figure ainsi que celle du monde théâtral dans *Aveux non avenues* lorsque nous savons que son auteure fut actrice dans les années 1928-1929 : « Ce qui reste étonnant, ce n'est pas que Claude Cahun ait pu faire l'expérience du théâtre vers quoi tout la portait, mais que cette expérience fût si brève, si précaire<sup>18</sup>. » Elle a en effet toujours théâtralisé sa vie, que ce soit dans ses autoportraits où elle se mettait constamment en scène ou dans ses actes de résistance sur l'Île de Jersey durant la Deuxième Guerre mondiale. Actrice au talent naturel, elle jouait les multiples dimensions de son être tout en dévoilant la nature spectaculaire de l'existence. *Aveux non avenues* illustre d'ailleurs l'idée que la vie est une pièce de théâtre, une illusion fabriquée : « [...] tout est représentation. C'est au cœur de l'expérience projective que se fait ou se défait le devenir du sujet<sup>19</sup>. » Si tout est une question de représentation, il ne s'agit plus alors de se demander, à l'instar d'Hamlet, s'il vaut mieux « être ou ne pas être » mais plutôt : « Être ou paraître, voilà la question<sup>20</sup>. » La tension se situe entre l'existence et l'apparence. La vie étant une illusion, le moi devrait pouvoir incarner le personnage qu'il aurait choisi d'être et non pas ce qui lui a été imposé par l'existence, comme dans cet extrait où les humains, insatisfaits de leur passage sur terre, ont l'occasion, donnée par Dieu, de rejouer le rôle de leur vie : « Je fournis le théâtre, choisissez vos

<sup>18</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 87.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>20</sup> Claude Cahun, « Les négligés », dans *Écrits*, p. 440.

décors, vos aventures, votre caractère, votre sexe, votre maquillage... » (146) Revenant à plusieurs reprises dans l'autobiographie, la figure de l'acteur, tout en représentant celui qui produit l'illusion, amène le sujet vers la vérité de son identité.

Reliés à cette figure, le masque et le déguisement permettent une métamorphose encore plus complète. La problématique du costume se retrouve à travers tout le mouvement surréaliste mais particulièrement dans les œuvres des artistes féminines. Selon Whitney Chadwick, les femmes surréalistes avaient comme point commun un intérêt pour le double, le masque et/ou la mascarade comme défenses contre les craintes de la non-identité<sup>21</sup>. Tout en cachant le possible vide identitaire, le port du costume permet au sujet de ne plus être lui-même et de s'approprier une autre identité. Dans la vie de tous les jours, Cahun changeait souvent d'apparence, passant de la petite bourgeoise respectable à l'excentrique aux cheveux rasés. Le désir d'agir sur son corps se manifeste dans *Aveux non avendus* où le masque, comme le maquillage, s'avèrent indissociables de la personne. Ils représentent une part importante de l'identité du sujet et il lui déplait de « [s]e montrer sans fards, même si ces fards [lui] enlaidissent le teint. » (64) Le maquillage cache ici ce que le sujet ne veut pas être parce que le visage ne constitue pas nécessairement la vraie identité. Cette exclusion produite par le masque et le maquillage montre bien que l'apparence du sujet est à façonner et non déjà faite. Comment pourrait-on parler de toute façon d'un vrai visage quand chaque masque représente une identité possible : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. » (212) Le masque dévoile ainsi à la fois le champ infini des identités possibles comme l'impossibilité, pour le sujet, de trouver son vrai moi. Les visages empruntés à divers autoportraits de Cahun que nous retrouvons dans le photomontage X<sup>22</sup> appartiennent tous au sujet, ils sont tous une partie de son identité. Le déguisement, kaléidoscope du moi, tout en donnant la possibilité de changer d'apparence peut ainsi devenir de « la poudre aux yeux » (1) car vient un moment où il n'est plus possible de distinguer le vrai du faux. Le masque, accessoire de l'acteur, permet donc à ce dernier de prendre

<sup>21</sup> Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors : Women, Surrealism and Self-Representation », dans *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, op.cit., p. 6.

<sup>22</sup> Voir l'annexe II.



toutes les apparences possibles, de jouer tous les moi qu'il contient en lui jusqu'à perdre sa propre identité, jusqu'à ne plus savoir quel est son vrai visage.

Alors que le moi, tel un acteur, revêt plusieurs masques, l'autobiographie prend à quelques reprises l'apparence d'un dialogue de théâtre, ce qui pourrait faire croire au lecteur que l'auteure s'éloigne de l'écriture du moi. Au contraire, le dialogue de théâtre, inséré dans l'autobiographie, devient ici un instrument pour approfondir le moi en laissant à ses diverses identités la possibilité de livrer par elles-mêmes leurs secrets vu qu'« on n'est jamais si bien trahi que par soi-même. » (124) Lorsque Dieu sollicite une audience avec « le témoin le plus intègre d'eux-mêmes » (119), chaque personnage – ou chaque moi – dit tout ce qui lui passe par la tête, donnant une meilleure idée de sa personnalité que si la narratrice l'avait décrit. Lors d'une autre occasion, alors que le dialogue se fait à trois voix dans une sorte d'entrevue, Aurige, son maître et son amant se livrent beaucoup plus par eux-mêmes : « Je ne les définirai jamais aussi bien qu'ils se définissent eux-mêmes. Je vais leur poser des questions et transcrire leurs réponses. Ça vaudra mieux; on peut être sûr qu'ils se trahiront quoi qu'ils disent. » (60) Le verbe « définir », dans ce contexte, ne signifie pas seulement expliquer la personnalité de chacun ou l'identifier aux yeux des autres mais également la rendre plus claire, plus compréhensible, comme s'il s'agissait d'une image dont on ferait la mise au point dans un appareil photographique. Le théâtre et plus particulièrement la figure de l'acteur, que ce soit dans l'importance du paraître, la présence du motif du masque et l'écriture dramatique, permettent au sujet d'explorer et d'exprimer l'altérité qu'il porte en lui.

En jouant à l'acteur ou plutôt en jouant les multiples moi que la figure de l'acteur lui permet d'explorer, le sujet définit son identité. Parallèlement à cette figure, nous en trouvons une autre qui met en lumière la polysémie de ce terme : « Le mot même d'« identité » présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité, et la ressemblance avec l'autre<sup>23</sup>. » La figure du double représente cette dualité. L'esprit humain est fasciné par la réduplication de sa propre image et la littérature représente le lieu où cette reproduction se concrétise.

<sup>23</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996, p. 6.

Thème très englobant, le double regroupe beaucoup de phénomènes : « Toute antithèse, toute scission, toute dualité, tout engendrement, tout phénomène spéculaire vient allègrement s'inscrire dans le double<sup>24</sup>. » Que vient alors faire ce thème associé davantage à la littérature fantastique dans une autobiographie où le sujet tente de se percevoir dans son unicité même ? Au contraire,

une pratique individualiste et introspective découlant d'une valorisation extrême du Moi s'exprime à travers des genres, le lyrisme, la confession, l'autobiographie, qui favorisent un dédoublement du discours entre un *je* écrivant et un *je* « écrit », un *je* racontant et le *je* qui a vécu et senti, mais sans penser. Se met en scène dans le texte, sur un mode plus ou moins explicite, un dédoublement des instances du discours : le *je* auteur et le *je* personnage sont à la fois le même et l'autre, la différence entre celui qui est *après*, et qui *écrit*, et celui qui était *avant* et qui *vivait* pourra aller jusqu'à une dichotomie radicale<sup>25</sup>.

Dans l'œuvre de Cahun, le double représente une forme d'altérité. L'autre semblable à soi, le reflet, interpelle le sujet : introduisant une réflexion sur la démarche de la création, il engage le moi dans une dynamique paradoxale où les désirs de fusion et de scission se confrontent.

Le double, de par sa nature, « est une reproduction, une re-présentation, une présentation à nouveau, il est une production seconde<sup>26</sup> », ce qui revient à dire « recréation ». Selon la Bible, Dieu nous a créé à son image et l'artiste, à l'instar de Dieu, crée des œuvres qui lui ressemblent, des doubles de lui-même. Il y a donc simultanément création et copie. Le personnage de Dieu revient à plusieurs reprises tout au long d'*Aveux non avendus* dans des situations plus ou moins parodiques. Jouer avec la figure du Créateur dans une œuvre qui traite de création, de recommencement et de retour à l'origine permet au sujet, qui utilise le double, de transgresser la limite entre l'humain et le divin : « À travers le mythe du double, l'on voit que peu à peu l'homme s'arroge la prérogative des dieux, celle de se transformer en passant par divers avatars et de renaître<sup>27</sup>. » Le moi se donne également le droit de contester la nature de la Création qui, selon lui, se place sous le signe du déchet, de la retaille et du rafistolage :

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>25</sup> Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>27</sup> Nicole Fernandez-Bravo, *op. cit.*, p. 500.

Dans les recoupes de l'univers j'espérais que Dieu taillerait exprès pour nous un monde enfantin, joujou verni, brillant, aux couleurs sans danger [...] Mais Dieu n'en démord point : c'est de la façon que vous savez, c'est ici même qu'il utilise tant bien que mal les sous-produits animaux, végétaux, minéraux, de ses super-productions, de son usine d'absolu, de tout l'inconnaissable. (100-101)

La Création devient ainsi une immense industrie à la chaîne où après avoir fait le monde à son image, Dieu est insatisfait du résultat, comme si voir son double générerait en lui trop de malaise : « Le n...ième jour Dieu regretta d'avoir créé le Ciel et la Terre. Il voulut détruire son œuvre. Mais elle était tombée dans le domaine public. Alors il descendit en lui-même, se divisa par trois pour atténuer sa responsabilité, inventa le Serpent – et changea de pseudonyme. » (234) Par la métamorphose, le sujet peut critiquer la Création et se transformer en Dieu ; il devient le double de Dieu à la fois parce qu'il se considère comme sa création et parce qu'il est lui-même un créateur.

L'art, transformation par excellence, constitue également un double. Il est investi d'immenses attentes tout au long de l'ouvrage de Cahun. Il semble que le moi soit constamment frappé d'incertitude à son sujet. Du doute quant à l'accomplissement des aspirations : « Parviendrais-je au résultat tant désiré ? » (169), il n'y a qu'un pas avant de trouver la condamnation de l'œuvre : « Jeu de massacre : Les contes de fées ne sont plus de saison. Toutes mes histoires, toutes mes héroïnes finissent en laideur, en déchéances. » (168) Le massacre se trouve autant dans le contenu même des histoires que dans la façon de les rejeter, de détruire en elles toute valeur, ce qui, bien sûr, est exagéré. La narratrice constate à quelques reprises son impuissance à créer le double parfait, un monde à son image : « Mais j'ai beau me gonfler, m'étirer, me délayer, utiliser mes déchets, toutes mes rognures d'ongles, puis-je rien créer de plus qu'une miniature de monde ? » (226) Le double, engendré par la création, qu'elle soit divine ou artistique, se place ainsi sous le signe de l'échec car il s'agit soit d'une illusion, soit d'un modèle réduit jamais conforme aux aspirations.

La réflexion sur la création ne constitue pas la seule manifestation du double dans *Aveux non avendus* ; le sujet le conçoit également comme un reflet, l'autre identique à lui et surtout inséparable. Le double, ici, est à la fois le même et l'autre,

illustré par les figures du siamois et de l'amoureux. Le désir d'avoir une sœur identique revient très souvent au cours de l'autobiographie et fait évidemment référence à la relation symbiotique de Cahun avec Marcel Moore : « [...] tu ne pouvais exister sans ta fausse jumelle. Vous avez partie liée. Tu ne peux l'exterminer sans t'abolir. » (14) Le motif des cheveux emmêlés comme un nœud gordien démontre également la volonté de demeurer soudé avec l'autre : « Nos cheveux se sont emmêlés tant et tant cette nuit, qu'au matin – pour en finir – nous avons dû nous faire tondre. » (145) L'image du couple représente bien cette nouvelle entité que le sujet veut former avec son double : « Les amants trop heureux forment un couple pareil au monstre hermaphrodite ou encore aux frères siamois. Si l'on ne peut dénouer, il faut couper cet enchevêtrement gordien, ce nœud de serpents ... » (33) Tout au long des *Aveux*, nous retrouvons cette constante, le désir de fusionner, de devenir un avec le double, que l'un et l'autre soient indissociables – « Je suis l'un, tu es l'autre. Ou le contraire » (118) – et que cette altérité soit assumée, intériorisée par le sujet. Cette tension vers la fusion totale s'oppose par contre à une force séparatrice. Nous nous retrouvons une fois de plus dans une dynamique où le cercle et la tangente s'affrontent. Le sujet désire ardemment ne faire qu'un avec l'autre face à lui et à l'opposé, l'écriture se place complètement sous le signe de la scission : la redondance des armes tranchantes, les images de corps démembré, l'importance de la dépossession mais aussi la pratique du fragment, de l'aphorisme comme celle du photomontage qui implique la coupure pour reformer un autre objet. Cette double métamorphose – fusion et scission – se place sous le signe de Salmacis, cette nymphe qui rêvait de faire un avec Hermaphrodite, l'être qu'elle aimait. La figure du double, inséparable des thèmes de la création mais aussi de l'amour, permet ainsi au sujet d'approcher et d'exprimer une altérité qui demeure malgré tout distante.

La figure du double met en lumière une volonté de fusion envers et contre tout avec l'autre ; celle de l'acteur montrait davantage l'autre que le sujet porte en lui, les multiples moi de son être qui ne cherchent qu'à s'extérioriser. La figure de l'enfant, quant à elle, s'avère complètement différente même si elle travaille également à l'expression de l'altérité du sujet. Elle permet au moi de s'étudier comme un autre à l'intérieur de l'autobiographie : « Traiter soi-même comme un Autre revient à



prendre ses distances envers le Moi et son misérable petit tas de secrets, se regarder sans complaisance, sans complicité, avec la lucidité d'un constructeur<sup>28</sup>. » L'enfant représente ici l'autre que le moi était et qu'il n'est plus. Il n'est donc pas étonnant de constater une identification très forte du sujet d'*Aveux non avenues* avec cette figure à cause de sa nature indéfinie et de sa fonction accompagnatrice tout au long de l'autobiographie.

Alors que les figures de l'acteur et du double relevaient du domaine de l'invention, celle de l'enfant renvoie au passé. Il ne s'agit pas nécessairement du passé réel de la narratrice mais à une idée de l'enfance, un « avant » de l'âge adulte. Ce caractère réel de l'enfant suggère un lien plus fort, plus émotif du sujet avec ce dernier. En effet, cette figure encourage le moi à une forme de rétrospection, très rare pourtant et presque rejetée dans toute l'œuvre. C'est par elle, néanmoins, que se glisse dans le texte un épisode qui ressemble étrangement à un souvenir douloureux relié à la mère : « – Maman ! pourquoi sont-ils dans l'eau les bateaux, Maman ? Mais la mère est ailleurs, hors de l'eau, hors des barques, hors d'elle-même. La décentralisation de son esprit est achevée. » (147) Nous ne pouvons affirmer qu'il s'agit d'une scène que Cahun a bel et bien vécu et ce n'est pas là notre propos, mais la présence de l'enfant, aux côtés d'une mère ayant des problèmes mentaux comme la mère de l'auteure, permet de voir cette scène comme une brèche vers le passé. À l'intérieur même de la narration, nous retrouvons une oscillation entre le présent de l'écriture et le passé de l'histoire qui montre une autre forme d'identification du sujet avec la figure de l'enfant : « Je marchais vers la mer et soudain trébuchai... les genoux dans l'écume, un enfant (c'est bien moi) hésite et rit de frayeur. » (87) Il est intéressant de constater que c'est le moi adulte qui raconte au passé cet épisode et que dans la même phrase, il redevient enfant au présent. L'enfance représente donc plus que le simple passé mais bien un état, une nature que le moi adulte revendique. Cette alternance des temps verbaux nous mène à une identification encore plus métaphorique du sujet avec l'enfant où le passé et les souvenirs n'ont plus rien à voir : « Il a été tué dans la commune de Guérande un enfant âgé de trente... rrrr...

<sup>28</sup> Adrian Mihalache, « “Je est un autre” », dans Françoise Tétu de Labsade (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 186.

trois ans : Yves Claudanec. Rapporter l'assassin, 26, rue Saint-Antoine. On promet une récompense. » (20) Dans ce rêve, l'enfant mort – assassiné – a donc à la fois trois et trente ans, l'âge approximatif de la narratrice à l'époque de la rédaction de l'ouvrage. Alors que le nom de famille *Claudanec* rappelle clairement le pseudonyme *Claude Cahun*, le *y* de *Yves* désigne la lettre détestée du prénom – Lucy – donné par la mère. L'identification avec l'enfant se passe ici à travers la mort de ce dernier et par l'exécution injustifiée de la mère déclarée folle. Il ne s'agit plus de se replonger dans le passé pour se retrouver enfant mais bien de puiser dans les ressources de la narration et du rêve pour s'identifier à l'image de l'enfant qui représente tout ce à quoi le sujet aspire. En lui permettant de se transformer, l'identification avec l'enfant donne au sujet une partie de la puissance métamorphique de cette figure.

Le moi ne veut pas redevenir l'enfant qu'il était mais bien garder, en quelque sorte, les pouvoirs de l'enfance, et comme le dit André Breton :

C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourrait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même<sup>29</sup>.

Ce que Cahun regrette, en utilisant cette figure, n'est pas son enfance à elle – malheureuse et traumatique – mais bien une idée de l'enfance où le moi peut encore changer car il est indéfini. L'enfant se transforme en effet mais ce qui importe davantage au départ, ce qui se trouve à la source de ce polymorphisme demeure son *indéfinition* qui constitue une dimension de la quête de soi. En tentant d'abolir tout ce qui la différencie en tant que femme (ses seins, ses ovaires...), le moi se neutralise, *s'indéfinit*. L'enfant, être en devenir, pas encore fixé, possède naturellement ce que le sujet adulte tente de retrouver par l'invention et la métamorphose : « La maturité, c'est la détermination, l'achèvement, la mort. Or, l'enfant, précisément, est un être qui n'est pas défini, pas fait<sup>30</sup>. » Cette puissance métamorphique vient de la nature floue et instable de l'enfant : « Jeu de mon enfance. Je préférerais être le cheval plutôt que le cocher – surtout quand le camarade qui dirigeait notre attelage avait un bon fouet, et la manière de s'en servir. » (125) Notons que le sujet préférerait « être » le

<sup>29</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 55.

<sup>30</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 18.

cheval et non pas jouer à faire ou être le cheval, ce qui montre les possibilités infinies de transformation. Vieillir signifie quitter cet état de métamorphose perpétuelle et perdre cette imagination qui le faisait littéralement devenir autre.

Une autre des caractéristiques de la figure de l'enfant qui concoure à cette identification du sujet avec elle demeure sa fonction accompagnatrice tout au long d'*Aveux non avenues*. Le moi nous semble souvent seul dans cette aventure mais, au contraire, l'enfant se trouve à ses côtés dans certains moments importants. Le rêve, lieu où la réinvention du sujet peut se faire continuellement, est essentiel dans l'univers de Cahun et l'enfant s'y retrouve à plusieurs reprises : citons celui où le jeune Yves Claudanec est tué par le soldat ou cette scène, cruciale pour la poursuite de l'autobiographie où l'enfant, dans une atmosphère onirique, aide le moi à marcher au-dessus du gouffre :

On peut marcher sans danger sur cette corde raide – danser sans choir dans le vide. Ce vide affreux : l'indifférence. L'enfant nous tend son arc. Sous nos orteils, le fil de notre vie, souple comme un serpent, mais sentier moins large que nos pas, souffre et plie, tout vibrant du désir de se rompre ou de ruer. (110)

Le motif du gouffre est souvent associé à l'entreprise autobiographique, escalade sans filet au-dessus du vide, sur « le fil de notre vie ». À côté du sujet, l'enfant porte et lui donne l'arme qui lui permettra de tenir en équilibre, tel un funambule ; elle lui servira pour se traquer mais aussi pour s'aimer. On ne peut effectivement éviter le rapprochement avec Amour, le dieu à l'apparence enfantine, faisant naître l'amour dans les cœurs des humains avec son arc et ses flèches. Sa présence aux côtés du sujet dans ce moment de vérité ainsi que tout ce que l'enfant représente prouve que l'écriture autobiographique prend appui sur cette figure, sur cette vision de l'enfance.

L'enfant, l'acteur et le double sont des figures métamorphiques : de par sa nature indéfinie, l'enfant possède le pouvoir de se transformer ; l'acteur, pour sa part, joue les rôles de tous les moi qu'il contient en lui et le double incarne le désir de fusionner avec l'autre. Ces trois figures entraînent des transformations chez le sujet qui exprime de cette façon, certaines dimensions peut-être conflictuelles de sa personnalité. Il ne faut cependant pas être dupe de la nature imaginaire de ces métamorphoses. Nous sommes dans le domaine du leurre et le bovarysme, en

dévoilant le désir du sujet de devenir ce qu'il croit être, s'insère totalement dans cette logique de l'illusion.

### 2.2.2 Le bovarysme

Le polymorphisme concernait l'autre que le sujet porte en lui et à qui la métamorphose donne une voix. Il s'agit maintenant, pour le moi, de révéler l'autre qu'il croit être, ce qui fait appel à l'imaginaire et surtout, au fantasme. Le bovarysme consiste à devenir ou vouloir devenir ce que l'on n'est pas, à se concevoir autre. La réinvention du sujet se fait conformément à ses désirs. Dans la quête de l'identité, le moi se servait de la métamorphose pour trouver qui il est. Le bovarysme, pour sa part, met en scène un sujet qui veut devenir son propre idéal. Il est une fictionnalisation de soi. Cette tendance à fantasmer son identité relève directement du romanesque. Le terme, tout d'abord, proposé par Jules de Gaultier dans son ouvrage *Le bovarysme*<sup>31</sup>, a pour origine le nom de l'héroïne éponyme du roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*<sup>32</sup> ; à la manière du roman, le bovarysme se définit ensuite par la grande importance qu'il accorde à l'imaginaire et à la fiction.

Le cas de Madame Bovary est extrême mais en tout être humain, même le plus lucide, subsiste cette inadéquation « entre l'imaginaire et le réel, entre ce qu'il est et ce qu'il croit être<sup>33</sup> ». Il s'agit d'un processus courant qui peut aller du fait de se voir différemment des autres jusqu'à refuser la réalité sur soi. La littérature a fourni quelques expressions extrêmes de cette tendance de l'humain à s'imaginer autre : *Don Quichotte*<sup>34</sup> constitue le pendant masculin de Madame Bovary. Gavé de romans de chevalerie, don Quichotte se voit comme un grand chevalier errant de par le monde pour sauver l'innocent et servir sa bien-aimée. Obnubilé par ce qu'il croit être sa vraie nature, presque fou, il ne voit pas la réalité : ce n'est pas contre des géants qu'il se bat mais bien contre des moulins à vent. Les personnages d'Emma Bovary et

<sup>31</sup> Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, troisième édition, Paris, Mercure de France, 1902.

<sup>32</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de poche, 1967.

<sup>33</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>34</sup> Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tradition de Louis Viardot avec préface, bibliographie et notes de Maurice Bardon, Paris, Garnier, 1961.



de don Quichotte illustrent à l'extrême l'impossibilité de se percevoir conformément au réel; vivant dans la fiction de leur existence, ils appartiennent aussi à la fiction du roman dans lequel ils s'animent. Il serait alors intéressant d'observer les effets du bovarysme dans une écriture du moi qui cherche à raconter l'histoire du sujet et non celle de personnages fictifs. L'autobiographie constitue d'ailleurs le genre par excellence du bovarysme car le moi s'y décrit conforme à sa vision ; il s'y façonne comme il voudrait être. Si l'écriture du moi est un lieu de création de l'identité, Claude Cahun, en choisissant la métamorphose comme principe d'écriture, fait de son œuvre une expression parfaite et lucide du bovarysme : « Moi – Non pas telle que je suis évidemment, mais telle que je devrais être – que je voudrais être, si vous le préférez. Bovarysme<sup>35</sup>. » Ce désir de métamorphose s'avère pour le sujet un moyen de défense contre la fatalité de son existence : « Il y a chez Claude Cahun une révolte jamais apaisée contre tout *donné* – la race, le sexe, l'anatomie, la famille, le nom – dont l'illégitimité ne cessera de crier du tréfonds de son histoire<sup>36</sup>. » Le bovarysme consiste ici en une manière de fuir une réalité insupportable et d'entrer ainsi dans le monde de l'illusion. La métamorphose met ensuite en lumière cette attitude du moi qui croit vraiment être quelqu'un d'autre que lui-même.

Ne supportant pas la réalité, le sujet bovaryque tente de la modifier : « Ainsi, la haine du réel se confond, chez M<sup>me</sup> Bovary, au centre même de sa personnalité, avec le pouvoir de se concevoir autre qu'elle n'est, et les deux tendances sont si intimement unies que l'on ne saurait dire laquelle engendre l'autre<sup>37</sup>. » À l'instar du personnage de Flaubert, le sujet d'*Aveux non avendus* désire également asservir le réel à l'imaginaire : « [...] j'ai l'ambition de vivre soumise à d'autres vérités que la vérité littérale. » (96) On sent derrière cet aveu une volonté justement aveuglée d'une réalité plus conforme aux désirs du moi puisque tout ne peut que s'avérer insupportable pour celui qui veut toujours plus que ce qui existe normalement et que seule l'imagination peut lui offrir :

<sup>35</sup> Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 479. Réponse à une enquête de la revue *Philosophies* : « En somme, nous vous demandons tout à coup de nous révéler une méditation que vous feriez sur le thème : Dieu... » parue dans le no. 5/6 de mars 1926. Cahun répondait à cette question que Dieu se constituait, à son avis, de l'homme, du surhomme et d'elle-même.

<sup>36</sup> François Leperlier, op. cit., p. 109.

<sup>37</sup> Jules de Gaultier, op. cit., p. 33.

La nature ne le contentait point, il y posait toujours quelque rallonge. Il lui fallait : l'hermaphrodite, le ménage à trois, le trèfle à quatre feuilles, le veau à cinq pattes, l'étoile à six branches, la Nuit des sept jours, le huitième ciel – huit péchés capitaux –, la journée de neuf heures, le chat à dix queues, le système undécimal, l'ouvrier de la douzième, treize coups à minuit – et faire l'amour à six. (131)

Ce dégoût du réel conjugué au désir d'une réalité merveilleuse rappellent évidemment la pensée surréaliste prête à transformer le monde et à changer la vie car « le réel n'est souvent que l'habituel<sup>38</sup> ». Rien ne satisferait ce moi qui veut toujours plus et mieux : « Des enfants difficiles, voilà ce que nous sommes. Le paradis terrestre de la Bible ne nous suffirait pas. » (209) À l'image de Madame Bovary, le sujet rejetterait « son propre rêve, s'il venait, par impossible, à prendre lui-même la forme d'une réalité<sup>39</sup> ».

Malheureusement pour le moi, même s'il parvient à échapper à cette réalité insupportable, sa transformation demeure une illusion, un effet romanesque. En s'imaginant autre, le sujet se trompe lui-même et la réalité qu'il invente est fausse. Il s'agit tout simplement d'une imitation des apparences, ce qui nous fait prendre conscience des limites mêmes de la métamorphose vu que tout en décrivant l'autre, l'altérité, le devenir-autre, la transformation décrit surtout le même ; il y a changement mais surtout permanence<sup>40</sup>. Ainsi, le moi ne peut changer que lui-même puisque « si [Madame Bovary] parvient en effet à prendre le change sur elle-même, son pouvoir de déformation n'atteint pas le monde extérieur et elle ne peut faire que les choses deviennent en réalité autres qu'elles ne sont<sup>41</sup> ». La métamorphose ne s'applique qu'à soi-même et encore là, devient-elle vraiment une réalité ? Le sujet d'*Aveux non avendus* constate plutôt la permanence de son être : « C'est enrageant de ne pouvoir offrir que ce qu'on a, que ce qu'on est. » (135) Le bovarysme se trouve donc voué à l'échec. Tentative de devenir la vraie identité du sujet et surtout d'échapper à une image détestée de soi, il demeure une illusion, un beau rêve de métamorphose. Comme le polymorphisme, il propose une option pour exprimer l'altérité du sujet, le moi qu'il voudrait devenir, différent et idéal. Stratégies pour

<sup>38</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1984, p. 18.

<sup>39</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 32.

<sup>40</sup> Voir Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 178.

<sup>41</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 23.

explorer la nature autre du sujet, le polymorphisme et le bovarysme en tant que métamorphoses dévoilent les faiblesses de l'utilisation de la transformation dans une écriture autobiographique qui cherche à réinventer le moi.

### 2.3 Les limites de la métamorphose

La métamorphose a permis à l'humain d'expliquer des phénomènes aussi complexes et nébuleux que la création du monde ; toute-puissante, elle préside au cycle des saisons qui transforme la nature, à l'évolution des espèces ainsi qu'à la croissance des individus. Dans le processus de l'écriture, plus particulièrement dans *Aveux non avendus*, elle semble pouvoir transgresser toutes les règles de la vraisemblance et amener le sujet à réaliser ses objectifs : se réinventer encore et toujours, poursuivre la quête de son identité et laisser parler l'autre en lui. Une autobiographie, aussi créative soit-elle, doit cependant se baser sur un minimum de réel et la métamorphose, telle que projetée par le moi, demeure un phénomène imaginaire, littéraire. Les multiples transformations du sujet dans l'écriture et les mises en scène photographiques l'aident évidemment à raconter quelque chose sur son identité ; elles lui permettent aussi de s'évader d'une réalité difficile mais de par leur nature fictive, elles entraînent également des conséquences que le moi ne peut éviter. À force de se transformer, le sujet devient pareil à un monstre, une créature hybride, indéfinissable, enfermée dans sa propre nature. L'idée d'emprisonnement s'avère inhérente à la métamorphose. Tout en permettant effectivement au moi de s'interroger sur sa nature, elle le force à devenir lui-même : si la transformation ne peut toucher que lui, la plupart du temps, elle ne fait pas de lui un autre.

La mythologie recèle de figures féminines monstrueuses : Charybde, Scylla et même Méduse selon certaines traditions étaient, à l'origine, des femmes qui ont été transformées par punition ou par vengeance : « En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtiment ; mais elle constitue aussi ce châtiment lui-même<sup>42</sup>. » *Aveux non avendus* nous montre plutôt un être (tantôt

---

<sup>42</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 157.

féminin, tantôt masculin) qui recherche la transformation et comme ces créatures de l'Antiquité, il doit faire face à la nature monstrueuse que la métamorphose lui confère. À quelques reprises dans l'autobiographie, la mutation « aboutit moins à la création d'un animal qu'à la formation d'un "monstre"<sup>43</sup> ». À force de se transformer, le sujet devient en effet une créature informe, le plus souvent affreuse. Le moi recherche cet enlaidissement par le masque et le maquillage, habituellement associés à l'embellissement de la femme :

Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottais tant pour nettoyer que j'enlevais la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avais plus forme humaine. (15)

En se déguisant, le sujet s'applique à s'enlaidir, à devenir un monstre. Le masque lui permet cette métamorphose. Une deuxième transformation survient lorsqu'il essaie d'enlever ce masque ou ces fards – quand il veut finalement redevenir lui-même : ils ne disparaissent pas et le visage du sujet, en perdant sa « forme humaine », prend l'apparence d'un véritable monstre. Tout en permettant au moi de s'enlaidir, la métamorphose peut finalement le contraindre à devenir encore plus laid. Le moi croyait contrôler les modalités de ses transformations mais il se trouve pris à son propre jeu. Désirant altérer provisoirement sa figure, les modifications s'avèrent irréversibles. Traditionnellement, c'est par son corps que l'être se change en monstre, mais dans *Aveux non avenues*, c'est plutôt le visage qui subit la métamorphose. Dans un rêve où elle croit reconnaître son père, la narratrice décrit sa figure en insistant sur sa laideur : « La curiosité me tient éveillée devant un visage d'homme : peau trouée, défoncée, à gros grain – mais blanche, mais livide ; le crâne plat, le front couvert de chanvre ; le nez, la bouche tuméfiée... L'œil au regard absent. » (155) La nature monstrueuse de ce visage semble provenir d'une métamorphose mais elle dévoile également une facette de l'identité de cet être : « *In other words, in the metamorphic state, a creature is at once itself and something else. The two contradictory states of being "remain permanently united and irresolvably opposed, and one identity is*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 163.



*melded with another*”<sup>44</sup>. » En décrivant le monstre, la narratrice démontre que l'étrangeté, la part cachée résidant en chacun, peut être mise en lumière par la métamorphose. À la fois soi et autre, le sujet se change en un être hybride, indescriptible et terrifiant car « la bête que l'on devient, chacun la porte en soi<sup>45</sup> ».

Si chacun d'entre nous possède à l'intérieur de lui un monstre que la métamorphose peut libérer, le sujet cahunien, pour sa part, devient prisonnier du sien. À quoi ressemble au juste cette créature ? L'horreur se concentre autour d'un visage féminin, d'une beauté atypique, d'« un genre affreux » (57), au regard omniprésent, toujours fixé droit devant lui. Nous pensons évidemment à la figure de la Méduse à laquelle le sujet s'identifie : « Dans un miroir complaisant, Dieu sourit à sa bouche qu'il farde... J'entre. Je m'interpose. Jamais plus il n'oubliera que Méduse elle-même fut faite à son image. » (191) L'idée du regard qui transforme l'autre semble revenir à quelques reprises à travers l'œuvre entière de Claude Cahun. Dans un autoportrait de 1915<sup>46</sup>, elle se met en scène métamorphosée en Gorgone. On ne voit que sa tête, son cou étant « coupé » par un drap blanc posé sur son corps, sa chevelure abondante et ondulée est étalée autour d'elle et ses yeux, grands ouverts, fixent le spectateur d'un regard vide, bouleversant, qui le fige sur place. « En s'identifiant à Méduse, Claude Cahun s'associe à cette figure féminine monstrueuse. [...] Elle est Méduse, mais parce qu'elle se regarde en tant que Méduse (la conséquence de l'autoportrait), elle en subit aussi le regard<sup>47</sup>. » Créature qui transforme l'autre par un simple regard, le sujet-Méduse subit encore une fois la métamorphose qu'il croit contrôler. Désirant devenir un monstre, il en devient un véritable, à son insu. Face à soi-même, il se transforme et devient prisonnier de cette identité monstrueuse qui, on se le rappelle, fait partie de lui.

L'image de la prison appartient à la chaîne des motifs circulaires qui, tout en représentant un refuge pour le sujet, devient une source d'étouffement. L'orbite de

<sup>44</sup> Kathleen Anne Perry, *Another reality: Metamorphosis and the Imagination in the Poetry of Ovid, Petrarch, and Ronsard*, p. 15, cité dans Kay Mikkonen, *op. cit.*, p. 319. Notre traduction: En d'autres termes, dans le processus métamorphique, une créature est à la fois elle-même et quelque chose d'autre. Ces deux états contradictoires « demeurent unis en permanence et opposés de manière irrésolue, et une identité se fond avec l'autre.

<sup>45</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 174.

<sup>46</sup> Florence Brauer, « L'amer / La mère chez Claude Cahun », *op. cit.*, p. 123.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 122.

l'œil, l'anneau, la cage, le livre constituent des prisons dont le moi cherche à s'échapper. La métamorphose n'est pas étrangère à ce sentiment d'emprisonnement car elle ne permet pas au moi de sortir véritablement de lui-même. À plusieurs reprises, il se sent détenu, encadré de toutes parts. Le photomontage VI<sup>48</sup> constitue une première manifestation de cette impression d'incarcération. En commençant par le côté supérieur gauche et suivant le sens des aiguilles d'une montre, nous pouvons lire tout d'abord une inscription : « Ici le bourreau prend des airs de victime. Mais tu sais à quoi t'en tenir. Claude. » (98) La partie supérieure montre deux personnages qui tiennent des masques cachant leur visage : d'un côté, un œil du sujet est dévoilé et de l'autre, un ruban maintient fermement le masque sur la figure. En bas, à droite, des mains enserrant le cou du personnage de Cahun. Au centre, nous distinguons les barreaux d'une cellule de prison derrière lesquels se tient le moi et juste à la gauche de cette image, d'autres mains encerclent la figure de Moore enfant. Ce photomontage porte sur l'emprisonnement mais il montre surtout que le moi est l'auteur de sa propre détention : « Seul – que tu prononces : libre, toi qui forges les barreaux de ta propre prison. » (188) Il ne peut, ici encore, échapper à ce qu'il a mis en place et se trouve pris avec lui-même : « Je n'en sortirai pas : je ne conçois pas qu'on sorte de soi-même. Cette maison, cette hantise, il n'est qu'un remède, c'est d'y mettre le feu. » (166)

La métamorphose, en apparence, semble constituer une manière d'échapper à cette prison de l'identité. Elle permet au sujet de se recréer et de vivre une autre vie. Toute-puissante sur papier, elle est pourtant vaine dans la vraie vie. En voulant tout changer, le sujet réalise bien la faiblesse qui se trouve à la base de la métamorphose, présente dans plusieurs œuvres surréalistes. Ce mouvement prônait une révolte générale qui aurait imposé la métamorphose au monde entier :

*[...] there has existed, at least since Surrealism, a strong and almost continuous current in French literary and artistic practice and thought, based on the double exigency to "be absolutely modern" (Rimbaud) and to change, if not the world (Marx), at least – as a first step – the way we think about the world*<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Voir l'annexe VII.

<sup>49</sup> Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 13. Notre traduction : [...] il existe, depuis au moins le Surréalisme, un courant fort et presque continu dans la pensée et la pratique artistique et littéraire française basé sur la

Ces deux projets – changer la vie et transformer le monde – se retrouvent dans *Aveux non avenues* ; le sujet prend toutefois conscience, avec ironie, de leur nature irréalisable : « Changer le monde ? allons donc ! L'empêcherez-vous jamais de changer ? Concluez. » (219) La terre tourne par elle-même, sans l'aide de l'homme ; le moi ne peut imposer au monde extérieur sa volonté de métamorphose. Il n'a certainement pas ce pouvoir et ne peut que tenter de se transformer lui-même : « Vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même. Si l'univers est en humeur de métamorphose, cela ne peut regarder que chacun pour soi. » (233) Tout au long d'*Aveux non avenues*, le sujet cherche à se transformer : il orchestre une nouvelle naissance, utilise la mascarade, rêve de fusionner avec son double, tente de redevenir un enfant... Toutes ces stratégies appartiennent au domaine de l'écriture. Si métamorphose il y a, elle se produit dans l'imagination. La conclusion de l'autobiographie nous montre un sujet plus soucieux de voir la transformation s'exercer dans la vie et très lucide par rapport à la difficulté de ce projet.

Si la métamorphose ne s'applique qu'à soi, il est normal que le sujet tente par tous les moyens de se transformer. Il ne peut se résoudre à accepter la réalité telle qu'elle est : « J'ai passé trente-trois ans de ma vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont. » (233) La métamorphose devient à ce moment sa principale porte de sortie. Le moi va alors jusqu'à concéder aux imperfections, aux ratages et à la répétition dans l'écriture « pourvu qu'autre chose incessamment devienne ». (235) En choisissant la métamorphose comme principe d'écriture, comme but et comme stratégie dans la quête de son identité, le sujet souhaite avant tout devenir autre que lui-même. Se transformer, tout en révélant l'altérité du moi, dévoile pourtant davantage sur l'identité du sujet et son désir de devenir autre : « Or, l'homme peut se changer, se transformer, mais il ne peut se métamorphoser en un autre que lui-même, il reste rivé

---

double exigence d'être « absolument moderne » (Rimbaud) et de changer, sinon le monde (Marx), au moins – pour commencer – notre manière de percevoir le monde.



à soi ; c'est ce contre quoi il s'acharne vainement en croyant pouvoir construire le pont dont la seconde pile donnerait sur autre chose que lui-même<sup>50</sup>. » Le moi peut changer son apparence, son écriture ; il peut tenter de bouleverser l'ordre des choses en passant du féminin au masculin ou en fragmentant son texte. Il reste que, malgré tout, il demeure le même : « Un nouveau verbe, un nouvel objet – et le même sujet. Toujours le même enchaînement de plaintes. » (95) S'il y a transformation, elle ne fait que révéler le moi à lui-même : « On a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les refarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance, qu'accentuer les imperfections du visage caché... » (135) Dans un sens, l'objectif est atteint étant donné que le moi se retrouve enfin mais son désir de réinvention perpétuelle s'avère néanmoins impossible. La métamorphose participe donc moins à la recreation de l'identité qu'à la confrontation avec celle-ci. Ne pouvant devenir autre que lui-même, le sujet ne peut sortir de la prison qu'il s'est construit.

La métamorphose offre, en définitive, de grandes possibilités au sujet d'*Aveux non avenus*. Elle lui permet de poursuivre une démarche de recreation, commencée dans les autoportraits, où il tente par tous les moyens de se réinventer. Ce processus transformationnel se manifeste à travers l'écriture dans une quête de l'identité se présentant sous les aspects d'une chirurgie, d'une traque et d'un auto-engendrement ainsi que dans la découverte et l'expression de l'altérité (l'autre que le sujet porte et celui qu'il rêve de devenir). Dans le cadre d'une écriture autobiographique, la métamorphose situe le moi dans une réalité différente, une sorte de pays des merveilles dans lequel les règles ont changé et le moi, tel Alice, participe à une aventure à l'intérieur de lui-même. Fantastique, imaginaire, la métamorphose, tout en enclenchant et alimentant la réinvention perpétuelle du sujet, la restreint, lui impose des limites dues à sa propre nature. Les multiples transformations engendrent une atmosphère instable et presque chaotique où le moi devient davantage une créature monstrueuse qu'un nouvel être. Il devient prisonnier de ce qu'il a lui-même créé : désirant un univers où tout serait soumis à la métamorphose, il réalise qu'il ne peut rien changer au monde, à la réalité extérieure et même, à sa propre nature. Ces deux

---

<sup>50</sup> Jean Brun, « Les métamorphoses de la métamorphose », *Corps Écrit*, 26, juin 1988, p. 23.



dimensions de la métamorphose, toute-puissante et restrictive, donnent ainsi du sujet une vision plurielle, évolutive mais également partielle et stagnante : échouant dans la tentative de changer pleinement son identité, la métamorphose enferme en même temps le moi en lui-même, face à lui-même.

### 3. Le retour de la rupture : l'écriture sous le signe de la fragmentation

Tout dans *Aveux non avenues* tourne autour du désir du sujet de se changer constamment, de « devenir au lieu d'être ». (229) Dans cette quête sans fin du moi, il s'agit bien sûr de se (re)trouver mais surtout de s'approfondir et de se réinventer. La métamorphose ne s'applique cependant pas seulement au sujet d'énonciation mais à toute l'œuvre autobiographique de Cahun, le but de l'auteure consistant à bouleverser l'édifice entier de l'écriture du moi. Après avoir soumis son identité au processus métamorphique, Cahun tente une transformation radicale de son écriture. Il semble que l'autobiographie « traditionnelle » ne soit pas appropriée à développer une poétique de la métamorphose continuelle. Comment pouvoir explorer toutes les avenues ? Comment empêcher la fixation et faire en sorte que le devenir se manifeste et se déploie au fil des mots et des pages ? Comment travailler sur son identité en vue du futur ? Sans aucun doute, il s'agit d'un projet ambitieux. Cahun envisage une aventure où l'écriture elle-même, comme l'identité, ferait l'objet d'une métamorphose complète et constante. Où, au lieu d'adopter un genre, un style, une ligne de création, elle les essaierait tous. C'est par la fragmentation que se produit cette transformation dans *Aveux non avenues*. En choisissant ainsi d'utiliser le fragment comme expression littéraire dans son autobiographie, Claude Cahun introduit la rupture et la violence à l'intérieur même de son écriture. Procéder à la fracture et à l'éclat donne à lire un texte qui se présente comme un objet en morcellement continu, en cours de métamorphose.

L'écriture fragmentaire change, en effet, la manière d'écrire (et de lire) l'autobiographie. Il n'est pas question, dans le texte de Cahun, de suivre la chronologie ni de reconstruire le passé selon un plan cohérent et encore moins d'observer un cheminement de pensée logique. En fait, il n'y a pas de règle à respecter car le fragment laisse une grande liberté à l'auteure. Lui permettant d'explorer sans jamais avoir à se soumettre à un récit ou une philosophie uniques, le

fragment constitue une excellente approche de l'écriture et de l'identité conçue comme morcelée. Étudier le fonctionnement de l'écriture autobiographique de Claude Cahun dans *Aveux non avendus* ne peut se faire sans considérer cette dimension essentielle. Nous aborderons la question de l'écriture fragmentaire sous différents angles afin de bien en démontrer les conséquences sur l'autobiographie. Il nous faudra, avant d'en analyser les spécificités cahuniennes, définir le fragment et mettre en lumière ses affinités avec la modernité. *Aveux non avendus* nous apparaîtra ensuite comme un livre-collage ; nous approfondirons l'idée selon laquelle l'écriture fragmentaire constitue une stratégie pour déstabiliser le lecteur. En dernier lieu, nous nous demanderons si le choix de l'écriture fragmentaire relève d'un « suicide littéraire » dans une œuvre publiée du vivant de l'auteure. Nous montrerons ainsi que le fragment bouleverse et transforme complètement le fonctionnement de l'écriture et oriente la recherche autobiographique dans des directions plus riches et complexes.

### 3.1 Un dire sur soi

Même si l'on associe généralement le fragment à la modernité, ce dernier a une origine beaucoup plus ancienne. Depuis au moins les travaux d'Héraclite, au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, l'écriture discontinue poursuit son chemin, jouissant d'une plus grande popularité en période de crise et de méfiance envers les systèmes. Ayant traversé plusieurs époques, il est également difficile de déterminer avec précision les contours de l'écriture fragmentaire. Dans le domaine des formes brèves, le fragment côtoie l'aphorisme, la pensée, la maxime mais aussi le haïku japonais dont il se distingue par son étymologie sous-entendant à la fois le bris et le reste. Le terme « fragment » peut désigner des œuvres très différentes les unes des autres comme les *Pensées* de Pascal, *Le Gai Savoir* de Nietzsche et *Roland Barthes par Roland Barthes*. Afin de simplifier les choses, nous aborderons l'écriture fragmentaire telle que conçue par et à la modernité au début du XX<sup>e</sup> siècle parce que, tout d'abord, l'œuvre de Cahun se situe dans le prolongement de cette époque et ensuite à cause de la spécificité du lien unissant le fragment à l'esthétique moderne.

### 3.1.1 L'écriture fragmentaire, un choix littéraire

Qu'est-ce que le fragment ? D'emblée, la question semble anodine et pourtant, la notion de fragment tend à jouer avec les définitions et à se dissimuler sous son apparente simplicité. Dès l'Antiquité, des ouvrages qui ne cherchent pas à produire un discours plein et lié sont créés et redessinent ainsi le paysage littéraire. Ces œuvres sont d'horizons divers et conçoivent souvent l'écriture fragmentaire très différemment, mais toutes sont marquées par les connotations particulières que met de l'avant le fragment. Étymologiquement, le mot connote une grande violence, une force séparatrice et conflictuelle :

Les mots latins de fragmen, de fragmentum, viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apopasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment<sup>1</sup>.

Cette idée de la fracture peut s'appliquer autant à une statue dont on ne retrouverait que des morceaux qu'à des bribes d'une conversation.

Le fragment littéraire, quant à lui, fait aussi référence à ce bris fondateur, la fracture pouvant se présenter sous deux formes différentes. Le fragment désigne, en premier lieu, la partie d'un tout plus grand, perdu à travers le temps. Nous pensons aux travaux d'Héraclite<sup>2</sup> qui ne nous sont parvenus que sous forme d'extraits. Le fragment a ici l'apparence d'une pièce de casse-tête qui nous donne un aperçu du tout sans pour autant en fournir une image globale. En second lieu, le fragment est un texte volontairement (ou non) inachevé. Ce n'est pas le temps, dans ce cas-ci, qui a décidé de la nature incomplète de ce texte mais bien l'auteur lui-même : « [...] si la fragmentation est une fatalité, le fragment est un choix : esthétique, moral, philosophique<sup>3</sup>. » L'inachèvement devient l'essence et le moteur de cette écriture qui, selon Baudelaire dans la préface du *Spleen de Paris*, pourrait se fractionner à l'infini. Ce recueil, le poète le décrit comme

<sup>1</sup> Pascal Quignard, « Une gêne technique à l'égard des fragments », *Furor*, 11, avril 1984, p. 16.

<sup>2</sup> Héraclite d'Éphèse, *Fragments : citations et témoignages*, traduction, introduction, notes et bibliographie par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>3</sup> Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 27.



un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part<sup>4</sup>.

Claude Cahun, dans la lignée de Baudelaire qu'elle admire, a tenté de donner à *Aveux non avenues* cette apparence sans queue ni tête caractéristique des *Petits poèmes en prose*. La grande différence réside dans le genre que Cahun a choisi : le poème est une forme qui contient d'emblée des éléments fragmentaires comme la brièveté, l'intensité et l'interruption alors que l'autobiographie constitue généralement un récit continu. L'utilisation du fragment par Cahun fait littéralement éclater l'écriture autobiographique.

L'écriture fragmentaire tente en effet de s'opposer à un discours continu et totalisant qui prétend énoncer la vérité en essayant de découvrir des avenues de réflexion différentes par l'usage du bref et du disjoint : « Ce qui est perçu comme un manque de cohérence par les tenants d'un discours harmonieux correspond pourtant à la recherche d'un nouveau langage dans un monde où l'unité et les certitudes ne semblent plus évidentes<sup>5</sup>. » Anticonformiste, le fragment s'est, de tout temps, exposé au jugement de la critique et des écrivains eux-mêmes. « Bloc erratique, morceau détaché, ruine, résidu, grain, reste, fracture, inachèvement, fétiche, etc.<sup>6</sup> » : tous ces termes définissent négativement une forme d'écriture jugée mineure et profondément dérangeante. D'un autre côté, le fragment peut aussi désigner un objet littéraire parfait, refermé sur lui-même : « Le fragment est ici conçu comme concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, autarcique, limée, fourbie. On voit mal le pluriel, le mortel, le rompu et le discontinu que certains modernes affirment y découvrir<sup>7</sup>. » Assimilé à d'autres formes brèves comme la maxime et l'aphorisme, il s'en distingue cependant par son ouverture :

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, édition établie présentée et commentée par Yves Florenne, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 23.

<sup>5</sup> Jean-François Chassay, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 238.

<sup>6</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 27.

<sup>7</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 18.

La maxime et l'aphorisme sont des formes littéraires qui se caractérisent, entre autres, par des traits précis dont il est possible de dresser la liste : la brièveté, la clôture, le goût pour la définition, la valeur, l'essence, la pointe ou la frappe, le contenu moral(iste), l'énoncé à valeur universelle, la concision et la perfection de la Phrase, l'absence du sujet de l'énonciation, etc. Or, le fragment échappe précisément à un tel modèle rhétorique, qui attribue valeur et essence, classe et définit les discours. Le fragment s'emploie justement à subvertir les traits dominants de la maxime. Ainsi, au discours érigé en sa pointe et tirant maîtrise de sa force de frappe, le fragment oppose un discours ruiné en son fondement, renonçant à calculer ses effets. Face à la structure close de la maxime, le fragment met plutôt en place une structure dialogique marquée par une non-fermeture et un inachèvement essentiels, où un sujet, qui se laisse affecter, s'affirme et se défait<sup>8</sup>.

Paradoxalement déchet et perfection, le fragment dérange puisque, en plus de déjouer les attentes par son inachèvement et sa discontinuité, il véhicule une pensée personnelle, originale, exprimée le plus souvent de manière lapidaire et sans concession. Cette forte subjectivité donne sa couleur si particulière au fragment. Écriture d'affirmation et surtout de rupture, le fragment est l'emblème d'une certaine époque littéraire en Europe, la modernité. Annonceuse des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, l'écriture fragmentaire de Claude Cahun se réclame de cette période.

### 3.1.2 L'écriture fragmentaire à la modernité

Comme deux sœurs siamoises, pour reprendre une image chère à Claude Cahun, les notions de *fragment* et de *modernité* sont inséparables. En réalité, relier ces deux termes relève presque du cliché tant l'un ne vient pas sans l'autre. Cette association mène tout de même à la compréhension de concepts qui, qu'on le veuille ou non, se déterminent mutuellement. Une des caractéristiques du fragment est sa modernité et cette dernière, comme nous allons le voir, se définit par la rupture. Une rupture à plusieurs niveaux car autant à travers l'histoire que dans ses principes esthétiques, la modernité cherche toujours à effectuer une coupure drastique, à se séparer et à s'individualiser. Difficile à situer dans le temps comme à définir, cette période a assisté à l'épanouissement du talent de divers grands auteurs de la littérature mondiale : Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, James Joyce, André Breton, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Robert Musil... Claude Cahun, bien que moins connue, occupe une place importante dans cette constellation de créateurs. Si la

<sup>8</sup> Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 35-36.

modernité a cherché, en effet, à mettre la rupture au centre de ses préoccupations, Cahun s'est appliquée à pousser ce concept à l'extrême : elle a fait de son œuvre une exception, un objet unique qui, tout en se détachant de son époque, a travaillé, dans le texte et dans l'image, la rupture. S'interroger sur la notion de modernité peut ainsi nous aider à situer *Aveux non avenues* par rapport à cette période littéraire et à comprendre son rapport avec la pratique fragmentaire.

On le sait, il n'y a pas une seule modernité. À plusieurs moments dans l'histoire littéraire, la question du moderne a fait surface et donné lieu à de nombreuses querelles. La première manifestation de ceux qu'on appellerait les Modernes remonte au XVI<sup>e</sup> siècle lorsque certains humanistes, tel Érasme, s'interrogent sur le bien fondé du principe d'imitation des ancêtres. Pourquoi, se demandaient-ils, prendre l'Antiquité comme modèle lorsqu'une saine concurrence entre artistes pourrait stimuler tout autant ou même plus la création ? Ce débat ne va que s'intensifier avec les siècles pour connaître son apogée lors de la célèbre Querelle des Anciens et des Modernes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Cent ans plus tard, la question resurgit une fois de plus dans les débats sur l'art pour l'art : pour ou contre l'innovation formelle ? C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que la notion de modernité telle qu'on la conçoit de nos jours est développée par Baudelaire et se précise dans les esprits :

Si l'on en fixe le terme à la révolution de 1848, l'apparition du concept nouveau de modernité semble bien en effet marquer l'émergence consciente d'une autre compréhension du monde. Ce mot, attesté pour la première fois en 1849 dans les *Mémoires d'outre-tombe*, a été érigé surtout par Baudelaire en mot d'ordre d'une nouvelle esthétique<sup>9</sup>.

C'est Baudelaire qui développe en effet l'idée d'une « vie moderne », en rupture avec le passé et qui propose une toute autre conception du monde et de l'art. Il conçoit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>10</sup> ». Cette modernité baudelairienne

<sup>9</sup> Hans Robert Jauss, « La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.158.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépét, Paris, Louis Conard libraire-éditeur, 1925, vol. 3, p. 66. C'est avec raison que Dominique Rincé affirme, dans *Baudelaire et la modernité esthétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 20 : « On voit assez comment une telle définition cherche à dépasser les deux impasses d'une esthétique (romantique) qui s'en tiendrait à la seule immédiateté de l'instant vécu



marquera profondément le siècle à venir ; elle trouvera son apogée dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle avec les avant-gardes qui considéreront l'originalité comme une des valeurs essentielles du monde artistique. Regroupant des œuvres très différentes les unes des autres, touchant à des horizons profondément distincts, cette modernité du début du siècle regroupe cependant quelques tendances principales.

La notion de conflit marque premièrement toute l'histoire de la modernité. Toujours dans une dynamique de confrontation, « le moderne se définit de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice ». Il privilégie ainsi « la nouveauté, [...] l'innovation, [...] l'invention<sup>11</sup> » au détriment du vieux et de la banalité. La modernité cherche certainement à rompre avec le passé mais pas complètement car ce dernier n'est « pas rejeté en tant que tel, c'est son rôle de modèle qui est refusé, sa fonction normative<sup>12</sup> ». La tradition n'est par contre pas la seule à subir une rigoureuse remise en question à la modernité ; les paramètres de la littérature entière se trouvent questionnés. « Culture de la crise<sup>13</sup> », la modernité nourrit et développe une interrogation des genres, du sujet mais aussi de l'auteur et du lecteur. Cette remise en question des bases de l'œuvre littéraire s'illustre aussi dans une tendance à la fragmentation dans les œuvres modernes qui manifestent souvent un intérêt pour « la non-unité de l'unité<sup>14</sup> ». La rupture mais surtout la fragmentation sont deux mots clés de la modernité littéraire : « Mains critiques contemporains ont pu noter que le texte moderne est parsemé de termes comme *rupture*, *fracture*, *coupure*, *déchirer*, *trouer*, ou encore que "la modernité est toujours conçue comme un divorce et comme une fragmentation"<sup>15</sup>. » Le fragment est emblématique de la volonté, très présente à la modernité, de se définir contre quelque chose mais aussi de montrer, à travers l'œuvre d'art, que le monde n'est pas parfait. L'écriture fragmentaire illustre textuellement ce sentiment profond de faille qui hante le sujet moderne : « *To think the fragment is to think the eternal return of a rupture, to get the*

---

et d'une autre (plasticienne et formaliste) qui se réfugierait dans les canons intangibles d'une beauté sans âge et sans histoire. »

<sup>11</sup> Barbara Havercroft, « Modernité », dans Paul Aron et al. (dir.), *op. cit.*, p. 377.

<sup>12</sup> Alexis Nouss, *La modernité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 28.

<sup>13</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 124, cité par Alexis Nouss, p. 48.

<sup>14</sup> Barbara Havercroft, « Modernité », dans Paul Aron et al. (dir.), *op. cit.*, p. 378.

<sup>15</sup> A. Kibedi Varga, « Le récit post-moderne », *Littérature*, 77, p. 4, cité par Jean-Pierre Saidah, « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », *Modernités*, 4, 1993, p. 59.



*drift of a rift, a fundamental fissure, a groundbreaking ground*<sup>16</sup>. » Ce constant retour de la rupture que représente finalement l'œuvre en fragments s'inscrit parfaitement dans l'esthétique moderne. Il permet au sujet l'expression d'une vérité personnelle qui peut vivre d'elle-même, en rupture avec le système : le fragment incarne un dire moderne sur le moi.

### 3.2 *Aveux non avenues* : un livre-collage

Pour une rare fois, nous pouvons situer l'œuvre de Cahun dans un cadre dans lequel elle entre assez bien parce qu'il lui laisse une grande liberté. L'idée de la rupture, propre au fragment et à la modernité, caractérise parfaitement bien cette autobiographie qui cherche, de toutes les manières, à faire figure d'exception. *Aveux non avenues* n'est pas un livre ordinaire. Il nous apparaît unique, fruit des circonstances et des réflexions qui ont surgi dans la vie de l'auteure. Objet hétérogène et hybride, il constitue un texte collage. Très en vogue au début du siècle surtout chez les dadaïstes et les surréalistes, le collage est une « technique qui consiste à prélever des fragments d'un ensemble quelconque préexistant pour les intégrer dans une création nouvelle<sup>17</sup> ». La critique littéraire l'associe souvent à l'intertextualité mais plus généralement à la polyphonie, à des principes d'hétérogénéité et d'impureté qui donnent sa force au collage :

Extrait, recomposé et réagencé, le fragment se colle tout à la fois dans la rupture et la reconnaissance ; il emblématise la vision moderne d'un monde non plus soumis à des principes d'unité, mais dynamisé par la pluralité, la dissémination et la mosaïque des sens<sup>18</sup>.

Cette rupture et cette reconnaissance font du collage une technique double ou combinatoire car malgré le terme qui le désigne, ce procédé n'implique pas seulement l'action de coller : « [...] si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la

<sup>16</sup> Dan Mellamphy, « Fragmentality (thinking the fragment) », *Dalhousie French Studies*, 45, hiver 1998, p. 83. Notre traduction : Penser le fragment c'est penser l'éternel retour d'une rupture, se laisser conduire par une brèche, une fissure fondamentale, une base révolutionnaire.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Bertrand, « Collage », dans Paul Aron et al. (dir.), *op. cit.*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 100.

colle qui fait le collage<sup>19</sup>. » Le collage consiste ainsi à couper et à coller des fragments d'origines diverses, comme dans un bricolage, mais dans une perspective subversive qui implique une métamorphose de ces éléments :

*Surrealist collage cannot be reduced to a cutting and pasting technique, a material practice of collating distant realities. It is also, and more essentially, a creative act of détournement, through the subversive manipulation and creative transformation of ready-made elements, forging the surreal out of fragments of the real, suggesting the merveilleux through the combination of banal and defunct images, clichés and rewritten texts<sup>20</sup>.*

Nous n'aborderons pas la question du collage textuel et photographique dans *Aveux non avenues* à travers une perspective uniquement surréaliste, notre objectif n'étant pas de ramener la pratique personnelle de Cahun aux seuls principes de ce mouvement auquel elle n'adhérera qu'après la publication d'*Aveux non avenues*. Il nous est, par contre, impossible de faire abstraction de l'influence des grandes idées surréalistes sur son écriture ni de ne pas présenter Cahun comme une figure importante de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres. Les influences surréalistes comme, par exemple, l'idée de métamorphose du réel et surtout l'omniprésence de la discontinuité retiendront alors notre attention : la fragmentation implique autant la coupe que l'effort d'assemblage qui laisse les points de jonction visibles. Cahun cherche à briser, à faire voler en éclats une écriture continue pour reformer un nouvel objet en agençant les morceaux sans masquer les failles. Cette double métamorphose se manifeste par les métaphores de la coupe interrompant le texte de plusieurs manières ainsi que de l'assemblage, à travers le motif du vitrail et la pratique du photomontage, qui illustre comment *Aveux non avenues* s'apparente au collage, cette technique dadaïste de création et de subversion de l'expression littéraire et iconographique.

<sup>19</sup> Max Ernst, *Écritures*, p. 256, cité par Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, p. 16.

<sup>20</sup> Elza Adamowicz, *ibid.*, p. 17. Notre traduction : Le collage surréaliste ne peut pas être réduit à une technique alliant découpage et collage, à une pratique matérielle de comparaison de réalités éloignées. C'est aussi, plus essentiellement, un acte créatif de *détournement*, à travers la manipulation subversive et la transformation créative d'éléments déjà faits, faisant surgir le surréel à partir de fragments du réel, suggérant le *merveilleux* à travers la combinaison d'images banales et défuntes, de clichés et de textes réécrits.

### 3.2.1 Couper

Ce livre-collage qu'est *Aveux non avendus* naît de la coupure. Œuvre éclatée, l'autobiographie de Cahun s'applique à éviter la linéarité et la fluidité, et ce, à plusieurs niveaux. La pratique du fragment est la plus évidente mais toutes les figures et les métaphores qui expriment le désir de l'auteure de morceler sa propre image et son écriture démontrent l'importance de cette poétique de la coupure. Tout au long du livre, plusieurs appels à la fragmentation sont lancés : « Dissociez, Messieurs, dissociez ! » (150) ; ou encore : « En voilà assez. Dissolvons. » (8) Il s'agit toujours de couper le superflu et l'inadéquat : « Tes yeux t'(? ) offensent ? Crève-les. – Ta main ? Tranche-la. – Le reste ? C'est bien simple : châtre ! » (106) Il semble en fait que seule la discontinuité trouve intérêt aux yeux de la narratrice qui lance : « N'exploiter que les embêtements, les dégoûts, les ruptures... » (131) L'écriture subit elle aussi la fracture : l'auteure passe d'un genre à l'autre et fait de son livre une mosaïque générique. Il s'agit d'« une œuvre composite où s'enchaînent, tels des fragments, récits de rêve, poèmes, aphorismes, maximes, extraits d'une correspondance, bribes d'un journal intime, brefs récits, satires et réflexions poétiques et métaphysiques<sup>21</sup> ». Cette façon de juxtaposer les genres et de les subvertir comme le fait Cahun s'inscrit tout à fait dans la réflexion générique en cours dans les années 1920 et 1930 :

C'est par la création de nouveaux genres, qui s'ajoutent aux anciens sans les exclure et, surtout, par le mélange ou la fusion délibérée des anciens genres, que s'élève le questionnement, plutôt que le refus des genres. Les genres sont détournés, subvertis de l'intérieur bien plus qu'ils ne sont récusés dans leur principe<sup>22</sup>.

Ce passage d'un genre à un autre montre une volonté de ne jamais fixer l'écriture mais aussi d'en détruire la fluidité. Dans le corps même du texte, certains procédés font en sorte que l'écriture devient saccadée et que le sens, parfois, s'en trouve changé. Un jeu avec la typographie se met tout d'abord en place à travers les divers

<sup>20</sup> Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, à paraître à l'automne 2004.

<sup>22</sup> Dominique Combe, « Modernité et refus des genres », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 51.

symboles utilisés pour séparer les fragments mais aussi dans les changements soudains opérés dans le texte. Plus concrètement encore, Cahun utilise la parenthèse afin de fissurer le tissu textuel et métamorphoser le discours.


Il n'est pas rare, dans une œuvre fragmentaire, de voir de petits symboles qui séparent chaque fragment. Comme si le blanc ne suffisait pas ou, au contraire, que ce silence devenait trop intimidant. Dans *Aveux non avendus*, Cahun utilise une variété de symboles qui accentue cette idée de coupure si présente dans l'écriture. À l'instar du photomontage qui fait surgir l'image entre chaque chapitre, ces petits dessins assez simples perpétuent, à une plus petite échelle, cette stratégie intermédiaire qui consiste à entrelacer texte et représentation iconographique. Parmi ces symboles que nous retrouvons aussi, d'ailleurs, dans les photomontages : des étoiles, des cœurs, des lèvres et des yeux. Ils demeurent énigmatiques tout au long de l'œuvre, leur signification n'étant jamais explicitée par l'auteure qui ne semble pas pour autant les avoir choisis au hasard ; leur nature organique ne peut effectivement nous échapper et souligne l'importance du corps dans l'œuvre entière de Cahun. Le symbole de l'œil, ressemblant étrangement à celui de l'auteure, est d'ailleurs présent à partir du neuvième chapitre jusqu'à la fin, comme pour rappeler la thématique cruciale du regard dans *Aveux non avendus*. Il n'y a pas seulement les symboles qui fragmentent le livre (ou plutôt qui accentue la fragmentation) mais aussi, à l'intérieur du texte, une grande discontinuité créée par les changements de caractères typographiques. L'écriture passe, tout d'abord, souvent des minuscules aux majuscules, ce qui marque toujours une certaine rupture et une attention prononcée sur l'extrait mis, de cette façon, en valeur :

ICI REPOSENT  
NUES  
LES JAMBES D'UN DANSEUR  
QUI ONT DANSÉ  
MORTES. (161)

Reproduisant l'épithaphe d'une pierre tombale que le « je » voit dans un rêve, l'auteure accentue le ridicule de la situation en mettant l'inscription en majuscules. Vers la fin du livre, Cahun utilise aussi les majuscules (cette fois-ci encore plus imposantes)



pour souligner l'importance de certains mots. Dans la citation suivante, le pronom tonique « MOI » est accentué :



**MOI** — L'une : Quelle vie! ce n'est pas la mienne.  
— L'autre : L'intonation est juste. Un peu  
plus de conviction et je viendrais à ton secours.

**OE** — En vain j'essaye de remettre mon corps à sa  
place (mon corps avec ses dépendances), de me  
voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e  
pris dans l'o.

Fig. 1 – *Aveux non avenues*, p. 236.

La disposition du texte fait en sorte que le lecteur associe très rapidement les mots « moi », « l'une » et « l'autre » répondant ainsi au désir du sujet de montrer la labilité de son identité. Une autre forme de discontinuité typographique consiste à jouer avec les espaces séparant chaque lettre. Dans un poème, Cahun fait en sorte que la disposition des mots reflète littéralement le contenu du texte :

Entre ciel et terre la distance est nulle  
I n c o m m e n s u r a b l e  
Entre mon ombre et moi.  
Laissons dormir le somnambule  
Sur le bord du toit.  
Dormir...

Fig. 2 – *Aveux non avenues*, p. 86.

La typographie illustre visuellement ce que l'écriture tente de signifier ; « Incommensurable » est effectivement proportionnellement beaucoup plus long que les autres mots. Cette technique de coupure du vers qui influe sur le rythme fracture aussi le texte par le jeu avec les caractères typographiques. Une dernière forme de coupure peut simplement naître de l'absence de ces symboles. Le silence est une manière d'interrompre l'écriture, que l'on pense seulement à la surabondance dans le livre des points de suspension laissant au texte son secret. Des trous blancs coupent

effectivement un fragment intitulé « Faux départ ? » renvoyant à une lettre de suicide :

**Faux départ?**

Paris, le 25 avril 1925.

A Monsieur le Commissaire  
de Police du arrondissement.

Monsieur,

Je certifie que, profitant de l'absence de ma gouvernante (sortie ce dimanche pour aller à l'église de , accompagnée de mes témoins : MM. , demeurant rue , n° ), seule et sans aide je me suis donné la mort — AVEC PRÉMÉDITATION.

Fig. 3 – *Aveux non avendus*, p. 169.

Les blancs, comme l'usage de majuscules ou la disposition des mots dans l'espace de la page font de ces jeux typographiques des stratégies de fragmentation privilégiées dans *Aveux non avendus*.

La parenthèse relève en quelque sorte également de la typographie ; Cahun lui accorde cependant une fonction plus subversive. Elle s'emploie normalement pour insérer dans une phrase un élément qui rompt la construction syntaxique. À la différence de l'incise qui s'intègre harmonieusement dans la rédaction, la parenthèse suppose la rupture du discours et la disparition de la fluidité de l'écriture comme de la lecture : « Avec toi, la corde au fameux arc (avec toi?... on m'assure qu'il en est toujours ainsi !) la corde se compose de plusieurs ficelles. » (111) D'autres procédés d'écriture contribuent à rompre le rythme du texte. L'auteur emploie souvent des phrases nominales qui, placées l'une à la suite de l'autre, donnent au texte une allure saccadée : « Un fil de fer noir ou vif, une tige. Une corolle de papier plissé, une robe. Une belle idole. » (31) L'énumération, par la succession des éléments, empêche de plus le discours de couler avec facilité. Comme dans ce portrait d'Aurige, l'énumération, tout en introduisant le discontinu, ne donne pas une idée claire du personnage :

Des seins superflus ; les dents irrégulières, inefficaces ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais tordues, déformées. La tête ovale de l'esclave ; le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre — un genre affreux ; la bouche trop

sensuelle : cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure ; le menton à peine assez saillant ; et par tout le corps des muscles seulement esquissés. (57)

Contrairement à la phrase nominale et à l'énumération, la parenthèse a une valeur hautement subversive car elle contient une digression qui transforme le sens du texte. Claude Cahun l'utilise dans un but transformateur. En plus de couper et de modifier le cours de l'écriture, la parenthèse sert, comme dans ce conte, à parodier l'histoire : « Un soir de pleine lune (la lune est de la partie) » (52) ; et un peu plus loin : « Dès qu'il cessa de grandir à vue d'œil – après sept secondes – l'enfant fut élu Prince (on ne pouvait faire moins !) » (53) La parenthèse commente le récit soit pour en souligner l'aspect cliché, soit pour en dénoncer le ridicule car le Prince, finalement, tombe amoureux d'une truie ; elle aide à illustrer la prise de distance ironique que l'auteure effectue à chaque fois qu'elle traite d'un mythe ou d'un grand récit universel. C'est sur toute l'esthétique du conte que Cahun pose ici un regard ironique en utilisant la parenthèse. En plus de faire ses commentaires sur le récit, elle revient également, à l'aide de la parenthèse, sur son écriture pour la dénigrer le plus souvent : « (Parmi tant d'aveux, quel aveu ridicule. J'ai tort d'appuyer. Mieux vaudrait laisser tout cela passer inaperçu.) » (171) Au lieu d'effacer et de recommencer les parties de texte qui ne la satisfont pas, Cahun laisse ses doutes sur la page sous la forme de parenthèses qui font passer le lecteur abruptement d'un niveau de lecture à un autre ; *Aveux non avendus* ressemble ainsi parfois à un manuscrit en cours de réécriture, à un livre en chantier. Et lorsque ces intrusions ne ridiculisent pas son écriture, elles en transforment littéralement le contenu, dans le sens où la parenthèse nuance ou contredit ce qui précède :

– Il est modeste (Par orgueil). – Il vit simplement (Par dégoût du faux luxe). – Il est généreux (Car c'est moins facile de nuire avec noblesse). – Intelligent (Faute de mieux). Aimable (J'y suis forcé. La solitude, hélas ! exige une telle magnificence de corps et d'âme !) – Discret, tolérant, bienveillant... (Méfiez-vous de mes arrières-pensées !) (28)

La parenthèse constituerait ici un lieu où le langage peut être déconstruit. Dans cet extrait, il s'agit de revenir sur des expressions courantes pour dire la vérité (et en montrer l'hypocrisie). La parenthèse peut, de cette façon, servir de traduction à un langage pris dans ses conventions : « Il vous soignera mieux que je ne pourrais

faire... (traduisez : je n'aurai pas cette peine) » (67) Utiliser la parenthèse revient donc, pour Cahun, à interrompre l'écriture pour ajouter des commentaires qui la modifieront, à mettre en lumière une vérité indésirable qui traduit la pensée et questionne le langage courant dans ses lieux communs. À travers cet usage de la parenthèse et les jeux typographiques, l'écriture se morcelle phrase après phrase, fragment après fragment, donnant l'impression que le texte ne cherche qu'à éclater. Une autre force s'oppose pourtant à celle créée par la coupure, l'assemblage.

### 3.2.2 Assembler

Si l'autobiographie en elle-même est le lieu où la construction du moi s'effectue à travers le langage par un processus concomitant de scellage et de séparation<sup>23</sup>, l'écriture fragmentaire amplifie ce phénomène. Cahun utilise le fragment pour travailler textuellement cette tension, fondamentale dans *Aveux non avendus*, entre fusion et scission. Nous avons vu plus haut la puissance du morcellement dans l'œuvre de Cahun : l'écriture, parsemée de symboles et de parenthèses, se retrouve saccadée, très rarement fluide. Une autre force cherche pour sa part à réunir les morceaux épars pour reformer un nouvel objet, différent. Il ne s'agit pas de coller, de fondre mais bien de rassembler en laissant visibles les points de jonction. La métaphore de l'assemblage occupe ainsi une place encore plus importante que celle de la coupe à l'intérieur d'*Aveux non avendus*. Elle génère l'hétérogénéité que Cahun recherche à tout prix : « La pureté se compose de toutes les souillures, comme le blanc de toutes les couleurs. Mais qu'une seule vienne à manquer, la volonté mollit, l'harmonie se défait, la mayonnaise tourne. » (145) L'objectif de l'assemblage consiste à agencer des éléments pour produire quelque chose de nouveau mais surtout à métamorphoser l'écriture : « Alors, à l'aise,

<sup>23</sup> Voir Shari Benstock (dir.), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, p. 29. "Language, which operates according to a principle of division and separation, is the medium by which and through which the 'self' is constructed. 'Writing the self' is therefore a process of simultaneous sealing and splitting that can only trace fissures of discontinuity." Notre traduction : Le langage, fonctionnant selon un principe de division et de séparation, est le médium par lequel et à travers lequel le « moi » est construit. « Écrire le moi » est ainsi un processus simultané de scellage et de séparation qui peut seulement tracer des fissures de discontinuité.



j'associe, dissocie – et formule sans rire l'odieuse règle de ma collection d'exceptions. » (177) Cette problématique s'observe particulièrement bien à travers le motif du vitrail et la pratique du photomontage qui illustrent dans le texte et dans l'image, l'idée d'une cohésion dans le chaos.

Dans la majorité des œuvres en fragments, on retrouve habituellement une figure qui symbolise cette unité dans l'éclatement. Certaines utilisent l'idée de la suite ou de la série tandis que d'autres choisissent des images plus métaphoriques comme le collier, la chaîne, le cirque ou encore la galaxie et la symphonie<sup>24</sup>. Ces figures illustrent la conception de l'écriture fragmentaire mise de l'avant par chaque auteur. *Aveux non avenus* possède sa propre figure qui, tout en mettant en lumière la discontinuité inhérente à l'œuvre, montre l'importance de l'assemblage. En plaçant sa pratique de l'écriture fragmentaire sous le signe du vitrail<sup>25</sup>, Cahun désire d'abord symboliser le pouvoir qu'elle cherche à avoir sur sa création. Ce pouvoir consiste à fabriquer une œuvre d'art, un objet unique dont elle aurait assuré la création et non une figure comme la galaxie, par exemple, qui ne relève pas d'une intervention humaine dans un but artistique. Cahun veut aussi indiquer, par le choix du vitrail, que ses fragments interagissent entre eux, qu'ils forment un tout qui représente quelque chose. Les morceaux de verre pris séparément peuvent bien paraître insignifiants – à la fois sans intérêt et sans signification – mais lorsqu'ils sont assemblés, une image en surgit ; l'harmonie se forme dans la non-unité. Le vitrail représente parfaitement la poétique fragmentaire de Cahun, même si certains pourraient objecter avec raison qu'il ne s'agit pas d'un motif très moderne. Le vitrail préfigure effectivement davantage l'art gothique du Moyen Âge et de la Renaissance que la démarche avant-gardiste et sans compromis d'un artiste du début du XX<sup>e</sup> siècle. Claude Cahun n'en

<sup>24</sup> Voir Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 154.

<sup>25</sup> Andrea Oberhuber, dans son article « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, à paraître en 2004, utilise le terme « mosaïque » pour définir la pratique fragmentaire de Cahun : « La mosaïque est à la constitution du sujet ce que la fragmentation est au projet fondateur d'*Aveux non avenus*. L'autobiographie ne donne à lire "l'histoire" du sujet que de manière fragmentaire, morcelée, comme les photomontages donnent à voir seulement certaines parties du corps, jamais le corps entier. » Nous utiliserons tout de même la figure du vitrail car Cahun l'emploie dans son texte en tant que variante du miroir, motif cahunien par excellence.

est cependant pas à son premier paradoxe. À la limite, le choix du vitrail comme symbole de son écriture fragmentaire est moderne. L'exploitation du paradoxe, l'importance capitale de la forme, le goût pour l'hétérogénéité et l'hybridité relèvent de la modernité. Par la figure du vitrail, Cahun, tout en donnant à son livre une dimension méditative – presque religieuse, désire montrer que l'art est possible dans le chaos, que l'on peut dire quelque chose sur soi malgré l'éclatement et l'imperfection de la représentation, dévoilant ainsi des préoccupations très modernes.

Le vitrail implique également une forme de destruction avant même de constituer une création. La violence fait assurément partie de l'entreprise autobiographique de Cahun. Si, à plusieurs reprises, l'agressivité est dirigée contre le moi en vue d'un changement, l'écriture même devient l'objet de cette violence. Il faut constamment briser pour reconstruire : « Alors, casser les vitres. Mais laisser passer le vitrier sans recours lâche. (Qui répare ses maladresses les paie.) Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité. » (30) Ce passage s'intègre dans un fragment ayant pour titre « Fenêtre à guillotine », nous situant d'emblée dans une atmosphère de coupure et de violence. La narratrice se demande où elle doit mettre le tain sur la vitre qui la sépare du monde extérieur. Si elle le met devant, elle s'emprisonne en tendant au monde extérieur un miroir dans lequel il peut se voir. En plaçant le tain derrière la vitre, elle s'enferme également car elle reste prise avec son propre visage tandis que si elle laisse le verre clair, elle apercevra les autres et elle-même, mais de manière intermittente et floue. Il ne lui reste qu'à briser la vitre et à créer un nouvel objet en rassemblant les morceaux. Ce choix dévoile encore le projet de métamorphose que Cahun cherche toujours à réaliser. Il s'agit ici d'une double transformation. Briser et assembler selon son propre désir pour avoir le contrôle sur sa relation au monde et sur l'écriture : « Et quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai, je lui appliquerai toutes mes formules, je lui essayerai tous mes noms, tous mes trucs, je lui cède la place. » (31) Ces métamorphoses successives créent de nouvelles perspectives car le vitrail n'est pas seulement une image fabriquée avec des morceaux de verre soudés ensemble. Il constitue un miroir transformé qui reflète le sujet et le monde de manière fragmentée. Il doit également jouer avec la lumière qui le traverse et produit des effets

particuliers : l'image projetée oscille ainsi toujours entre transparence et opacité. Ce jeu de lumière éclaire en quelque sorte la nature paradoxale de l'écriture fragmentaire. La discontinuité que le vitrail et le fragment sous-entendent semble, d'un côté, la manière la plus naturelle de rendre compte de l'expérience introspective :

Inachèvement et discontinuité apparaissent encore une fois comme les seuls schémas susceptibles de rendre compte, d'une part, du fonctionnement exact de la pensée, avec ses éclairs et ses "pannes", ses sursauts et ses chutes d'intensité, et, d'autre part, du type très particulier de distribution d'énergie intellectuelle qui commande l'écriture<sup>26</sup>.

Le fragment, comme le vitrail, ne cherche pas à gommer les imperfections, les ruptures du discours et de l'identité. Tout en arrivant à créer une œuvre qui se tient par elle-même, il ne tente pas non plus d'asservir la pensée à un système. D'un autre côté, créer délibérément une œuvre fragmentaire relève tout de même du mensonge et de l'artifice :

Il y a une sorte de paradoxe insoutenable et même sans aucun doute d'imposture à fabriquer directement des débris, à façonner la fracture pour elle-même, à polir les arêtes, à en aiguïser le tranchant fallacieux, à feindre la violence, ou la sauvagerie, ou le génie, ou la folie, ou le hasard : bref à ne pas se fier au bris lui-même, à faire l'économie du mouvement destructeur dont la fracture ne devrait être qu'une trace résiduelle<sup>27</sup>.

Cahun est tout à fait consciente de ce paradoxe qui habite le fragment et qui se retrouve également dans le vitrail. La narratrice d'*Aveux non avenus* aborde d'ailleurs à quelque reprises la nature artificielle de son identité en lançant : « Que d'artifice en moi, si peu de primitif. » (105) L'écriture est profondément marquée par ce paradoxe produit par l'assemblage. Cette technique se retrouve aussi dans le traitement de l'image à l'intérieur de l'autobiographie. Le photomontage reproduit iconographiquement ce que le vitrail suggère dans l'écriture.

Le motif du vitrail représente, dans *Aveux non avenus*, la pratique du collage et plus spécifiquement l'assemblage au niveau textuel. L'écriture constitue toutefois une dimension parmi d'autres de cette œuvre ; la présence de dix photomontages précédant chaque chapitre ne peut que souligner le caractère intermédiaire de

<sup>26</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 189.

<sup>27</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 23.



l'autobiographie de Cahun<sup>28</sup>. Dans un sens plus large, il s'agit tout d'abord de marier texte et image. Chaque photomontage implique aussi un grand travail d'assemblage. Le photomontage est une forme de collage utilisant comme matériau principal la photographie, la manipulant de manière à transformer le réel :

*Photomontage is a privileged mode of portrayal of surrealist identity, since, to use Ernst's words concerning his identity, the medium is "transparent à la fois et pleins d'énigmes". It is a transparent medium, because of the apparent immediacy of the photographic mode ; but it is also an enigmatic medium, since montage, by transforming reality, appears as a visibly coded discourse<sup>29</sup>.*

À l'instar d'Adamowicz, nous considérons le photomontage (et le collage) « *as a process rather than a product, an experimental mode of textual and pictorial production more than a fixed genre, a disruptive activity, not a static form<sup>30</sup>* ». La technique du photomontage remonte aux années 1920, lorsque le mouvement dadaïste de Berlin, mené par Raoul Hausmann, a commencé à s'en servir en tant qu'outil polémique. À cause de son pouvoir de subversion, le photomontage a constitué une arme idéologique pour les artistes cherchant à critiquer le cours des événements dans l'Europe de l'entre-deux-guerres<sup>31</sup>. Par la juxtaposition et même la confrontation des différents fragments de photographies, de dessins ou de textes, le photomontage produit une signification forte qui bouleverse le spectateur :

<sup>28</sup> Andrea Oberhuber, dans son article « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *op. cit.*, affirme : « Conçue comme un procédé formel, une forme de différence ou de l'entre-deux qui se manifeste dans un jeu de références entre différents "textes", la démarche de Cahun établit un jeu de miroir dans lequel les arts et les médias s'engagent dans un continuel dialogue : les textes renvoient à des images et *vice versa*, il s'y insèrent ou viennent s'infiltrer tels des intrus. D'un cas à l'autre, ces stratégies intermédiaires relèvent de la complémentarité, de la redondance ou de la rupture, de la convergence ou de la divergence. »

<sup>29</sup> Elza Adamowicz, *op. cit.*, p. 144. Notre traduction : Le photomontage est une technique privilégiée pour faire le portrait de l'identité surréaliste étant donné que, pour utiliser la formule d'Ernst concernant sa propre identité, ce média est « transparent à la fois et pleins d'énigmes ». C'est un média *transparent* à cause du caractère apparemment immédiat du mode photographique ; mais c'est aussi un média énigmatique puisque le montage, en transformant la réalité, apparaît comme un discours visiblement codé.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 25. Notre traduction : [...] davantage comme un processus qu'un produit, un mode expérimental de production textuelle et picturale plutôt qu'un genre défini, une activité perturbatrice et non une forme statique.

<sup>31</sup> Claude Cahun aura d'ailleurs recours au photomontage durant la Deuxième Guerre mondiale dans ses activités de contre-propagande pour miner le moral des troupes occupantes de l'île de Jersey. Certains photomontages faisaient circuler de fausses informations et démontraient l'inutilité de la guerre. D'autres diffusaient des nouvelles de l'avancée des troupes alliées. Malheureusement, aucun de ces collages ne nous est parvenu. Au sujet des activités de Claude Cahun en tant que résistante, voir : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, p. 271-280.



Toute œuvre d'art fondée sur le montage est une *machine* qui, par les rapports de tension, de confrontation entre ses différentes parties, leur fonctionnement, est productrice de sens ou (et) d'émotions. C'est par son hétérogénéité qu'elle prend toute sa signification et agit sur l'esprit de son public<sup>32</sup>.

Utiliser le photomontage dans le contexte de l'autobiographie comme le fait Claude Cahun dans *Aveux non avenues* subvertit la facette généralement réaliste (et biographique) de la photographie. Cette dernière ne sert pas à faire le récit de la vie de Cahun ni à provoquer des polémiques politiques mais bien à poursuivre la recherche identitaire enclenchée dans l'écriture. En effet, les fragments de photographies appartiennent presque tous à des autoportraits antérieurs de Cahun, accentuant la nature autoréflexive et personnelle du photomontage cahunien créé en collaboration avec Marcel Moore<sup>33</sup>. Poser un regard global sur ces photomontages nous montre que malgré leur hermétisme et leur disparité, ces planches se ressemblent et servent l'idée d'un livre-collage où l'assemblage occupe une place prépondérante. Autant dans l'omniprésence de la fragmentation que dans l'intérêt exclusif pour le moi, les photomontages d'*Aveux non avenues* rejoignent clairement les préoccupations de l'écriture cahunienne.

Vers le milieu de sa démarche introspective, la narratrice ressent un sentiment de découragement face à la discontinuité de son existence : « Que mon âme est donc journalière ! Je me lasse, et ne tiens plus à moi que par mes défaillances, à ma mauvaise vie que par mes pires habitudes. Un vrai collage. » (112) La même impression nous saisit à la vue de ces dix photomontages qui ponctuent le texte d'*Aveux non avenues*. Le photomontage représente le fragmentaire dans l'image : l'aspect le plus frappant de ceux réalisés par Cahun et Moore demeure la sensation de disjoint qui en émerge. Comme dans le vitrail, la fracture est toujours visible ; l'artiste ne cache pas la discontinuité mais l'exploite, la met même en valeur. Les photomontages IV et IX<sup>34</sup> ont été coupés au centre, ce qui crée un faux effet de

<sup>32</sup> Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'âge d'homme, 1978, p. 14.

<sup>33</sup> Pour une étude de la relation amoureuse et créatrice unissant Claude Cahun et Marcel Moore, voir Andrea Oberhuber, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires Cahun-Moore », *Intermédialités*, 4, à paraître en automne 2004.

<sup>34</sup> Voir les annexes III et IV.

symétrie. Un autre type de coupure se manifeste aussi dans la planche IV où les quatre autoportraits de Cahun semblent reliés par la chair de leur cou. Malgré leur lien, les figures ne semblent pas vouloir demeurer ensemble, comme si elles tentaient de se retrancher le plus possible les unes des autres. Dans le photomontage VIII<sup>35</sup>, une absence d'organisation ou plutôt un refus de désigner un centre fait en sorte que les différents éléments (oiseaux, ciseaux, statue, planche anatomique d'une tête...) sont juxtaposés sans aucune hiérarchie et ne cherchent pas à « raconter une histoire ». Comme le vitrail, le photomontage cahunien invite plutôt à la « méditation » et ne cherche jamais à reproduire fidèlement le réel. Ce procédé empêche cependant la création d'une quelconque unité. Les photomontages sont généralement assez chargés et le lien entre ces multiples fragments s'explique difficilement. En fait, tout est fragmenté dans ces planches, surtout le corps du sujet. Il n'y a que très peu d'images d'un moi « entier » ; elles sont la plupart du temps mises en morceaux et recollées hors de leur contexte. Une déconstruction du corps est à l'œuvre mais pas dans le même sens que dans la photographie surréaliste masculine :

*Face and body are consequently individualized – they are frequently Cahun's own – and offer a singular departure from the generalized, faceless (often headless) female body featured in so much surrealist photography. [...] For if the femininity so prominently figured in surrealism is defined and perceived through the masculine imaginary, what differences are perceptible when that femininity is bodied forth by a woman<sup>36</sup> ?*

C'est ainsi que le photomontage IV<sup>37</sup> montre des Vénus sans bras ; les cartes à jouer du photomontage VII<sup>38</sup> présentent des personnages coupés au niveau du nombril ; des pétales arborant des lèvres, dans la planche VI<sup>39</sup>, tombent une à une d'une fleur... Toutes ces images forment, avec celles exposant des parties isolées du corps de

<sup>35</sup> Voir l'annexe V.

<sup>36</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p. 10. Notre traduction : La figure et le corps sont conséquemment individualisés – ils appartiennent souvent à Cahun elle-même – et se démarquent du corps féminin généralisé, sans visage (souvent sans tête) représenté tellement souvent par la photographie surréaliste. [...] Si la féminité, figurant au premier plan dans le surréalisme, est définie et perçue à travers l'imaginaire masculin, quelles sont les différences perceptibles quand cette féminité est assumée par une femme ?

Sans nous attarder sur les enjeux féministes de la représentation des femmes dans le surréalisme, notons seulement que Cahun, à travers ses photomontages comme dans toute sa production artistique et littéraire, interroge son identité (féminine) à travers son propre regard et non celui de l'homme.

<sup>37</sup> Voir l'annexe III

<sup>38</sup> Voir l'annexe VI.

<sup>39</sup> Voir l'annexe VII.

Cahun, une mosaïque corporelle qui ne peut que suggérer le disjoint et l'incapacité de ce sujet à se concevoir entier. Malgré leur nature organique, ces éléments ne paraissent jamais en mouvement ni en vie. Cet immobilisme s'avère frappant dans le tout premier photomontage<sup>40</sup> qui montre de multiples parties anatomiques – lèvres, mains, yeux – plaquées sur une surface en une sorte de représentation. Ces parties ne semblent pas appartenir à un corps, elles viennent de nulle part et ne racontent rien. Cette première planche qui précède même le texte dévoile ainsi une des grandes préoccupations au cœur d'*Aveux non avenues* : le sentiment d'une fragmentation inévitable dont le moi ne peut ressortir que morcelé.

Tous les photomontages de l'autobiographie renferment des fragments d'autoportraits de Cahun. Ces planches reprennent sans conteste le thème principal de l'autobiographie, l'exploration de l'identité, mais de manière implicite. Il s'agit d'une autre dimension de la recherche, reliée à la perception changeante et à la représentation autre de soi, et non d'une reprise ou d'un résumé de l'écriture. Nous distinguons dans l'assemblage de ces images de soi deux tendances qui sous-entendent la difficulté de cette exploration. Faisant écho à l'écriture, l'intérêt pour le double et pour la réduplication de sa propre image se remarque tout d'abord assez facilement dans le photomontage IX<sup>41</sup> qui ne présente qu'une photographie de Cahun reproduite à plusieurs reprises. Malgré la multitude de ces images de soi, le sujet ne semble pas s'être trouvé ; il fuit plutôt le centre et s'isole dans cette multiplication de son être. Le photomontage sert par la suite de révélateur à l'identité dans la planche III<sup>42</sup> : des mains présentent, pointent le moi, une autre tend un miroir pour que le sujet puisse s'y refléter. L'image s'avère cependant voilée, ne laissant visibles que les yeux ; Cahun se mire dans l'œil mais à l'envers. Tout cela indique que même si le moi désire se connaître, il n'y arrive jamais complètement car l'écriture, comme l'image, met en scène « *a shifting and unstable "I"* »<sup>43</sup>. À preuve, les yeux ne se rencontrent

<sup>40</sup> Voir l'annexe VIII.

<sup>41</sup> Voir l'annexe IV.

<sup>42</sup> Voir l'annexe IX.

<sup>43</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p.10. Notre traduction : un « je » changeant et instable.

Pour en savoir davantage sur les photomontages de Cahun voir aussi : Therese Lichtenstein, *op. cit.*, p. 64-67.



jamais dans le photomontage IV<sup>44</sup>. Cette impossibilité d'une approche de soi est d'autant plus marquante dans le photomontage que ce dernier, comme le vitrail, se sert de l'assemblage pour mettre en scène les failles habitant le sujet qui tente d'aller, à travers les fissures et les métamorphoses, au plus près de soi. À travers les métaphores de l'assemblage et de la coupe, Cahun construit littéralement, à partir d'objets brisés et recollés, un livre-collage, qui détourne et subvertit le matériau autobiographique pour arriver à la création d'une autre manière d'écrire sur soi.

### 3.3 Une stratégie de déstabilisation du lecteur

Le photomontage, pour les mouvements dadaïste et surréaliste, constituait un moyen de surprendre le public en agençant des éléments d'origines diverses. L'écriture fragmentaire répond à cette même exigence de Cahun de déstabiliser son destinataire, le lecteur. Dans cette perspective, le fragment ne transforme pas seulement l'écriture autobiographique mais aussi et peut-être surtout, notre propre vision de l'autobiographie et notre manière de la lire. Une œuvre comme celle de Cahun a pour but de bouleverser la lecture, et ce, en l'interrompant constamment. La narratrice sent que sa connaissance de soi ne peut qu'être fragmentaire car « on n'a prise sur soi, on n'apprend à se voir que par quelques judas ». (31) Elle écrit donc de façon à ce que le lecteur ressente la même frustration : « [...] ce qui gêne le plus Narcisse le voyeur, c'est l'insuffisance, la discontinuité de son propre regard. » (38) Ce Narcisse peut à la fois désigner l'auteure et le lecteur, dans le sens où tous les deux ne peuvent avoir une vision linéaire et continue de leur objet. En marquant de multiples temps d'arrêt dans le texte, l'écriture fragmentaire interpelle directement le lecteur : elle le provoque afin de le sortir de son attitude passive et voyeuriste. Il s'agit pourtant d'un pari risqué ; à force d'être surpris et confronté, le destinataire peut se désintéresser de l'œuvre. *Aveux non avendus* se tient toujours à la limite du lisible car le fragment rend l'écriture difficilement accessible. Il brouille tout d'abord la compréhension en cachant ou en multipliant le sens de sorte que la lecture devient

---

<sup>44</sup> Voir l'annexe III.



polysémique. Choisir le fragment consiste aussi à prendre le parti de transcrire le présent pour ensuite, dans le cas de Claude Cahun, se tourner vers l'avenir. Cette décision s'oppose à l'hégémonie du passé dans le récit autobiographique et fait d'*Aveux non avendus* un livre projectif, non rétrospectif. Si le fragment métamorphose l'autobiographie de Claude Cahun, il transforme autant et peut-être plus notre propre manière de la lire.

### 3.3.1 « Brouiller les cartes »

Le photomontage VII<sup>45</sup> contient en premier plan deux cartes à jouer dont les figures se regardent. Le personnage de droite ressemble étrangement à Claude Cahun : cheveux courts, presque rasés, il porte le même costume et se tient dans la même position que Cahun dans un autoportrait de 1921<sup>46</sup>. Que signifie cette autoreprésentation sur une carte à jouer ? Ces similitudes entre la véritable Cahun et celle du photomontage suggèrent que la pratique de l'écriture autobiographique est un jeu où l'on se dévoile une carte après l'autre, ce qui rappelle le goût des surréalistes pour le hasard et le jeu (notamment les jeux de cartes)<sup>47</sup>. Il s'agit ici d'un jeu, par contre, dont les règles ne sont pas expliquées clairement. Dans *Aveux non avendus* comme dans le photomontage, les cartes sont modifiées. Le sens s'avère obscur, brouillé délibérément. La narratrice affirme d'ailleurs : « Brouiller les cartes. Masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. » (176) « Brouiller les cartes » consiste justement à compliquer volontairement une affaire et Cahun, en qualifiant son aventure, dès la première phrase de son livre, d'invisible, lance une recherche où elle se (dé)voilera à son regard et au nôtre. Cette nature ineffable nous force à lire entre les lignes car il n'y a jamais un seul sens qui constituerait une trajectoire de pensée à suivre. L'auteure

<sup>45</sup> Voir annexe VI.

<sup>46</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 30.

<sup>47</sup> Pour en savoir davantage sur l'importance du jeu dans le mouvement surréaliste, voir : Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1993.

s'applique plutôt à multiplier les interprétations possibles. Par la pratique fragmentaire, elle empêche la simplification de son propos : « Je ne tracerai que des ébauches. Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier. » (59)

La magie surgit et l'interprétation demande de l'effort et du temps :

Un aphorisme, si bien frappé soit-il, n'est pas déchiffré du seul fait qu'on le lit ; c'est alors que doit commencer son interprétation, ce qui demande un art de l'interprétation. [...] Évidemment, pour pouvoir pratiquer la lecture comme un art, une chose avant toute autre est nécessaire [...] une chose qui nous demanderait presque d'être de la race bovine et certainement pas un homme moderne, je veux dire : savoir ruminier...<sup>48</sup>

Le fragment, en brouillant les cartes, transforme le sens et oblige justement le lecteur à « ruminier ». Rien n'est clair dans ce livre et l'auteure s'applique à entretenir cette aura de mystère autour de l'écriture. C'est à travers le jeu entre le littéral et le figuré des doubles sens, la confusion engendrée par les titres et la thématique de la clef que nous remarquerons la toile d'araignée qui se forme autour du lecteur cherchant à trouver une seule interprétation bonne pour tout le livre.

Cahun joue beaucoup sur la polysémie des mots dans *Aveux non avendus*. Elle s'applique à semer la confusion en multipliant les significations possibles d'un terme ou d'une expression. Il s'agit souvent d'une oscillation entre le sens concret et plus métaphorique qui produit des images inattendues et puissantes : l'expression « la poudre aux yeux » (1) qui désigne, dans un premier temps, du maquillage, signifie aussi l'illusion qui saute aux yeux et s'envole rapidement en poussière. D'autres formules sont, pour ainsi dire, subverties. Délibérément transformées, elles confondent le lecteur en s'éloignant de la tradition et en multipliant les interprétations possibles : « Qui, se sentant armé contre soi, fût-ce des mots les plus vains, qui ne s'efforcerait, ne fût-ce que de mettre *en plein dans le vide*<sup>49</sup> ? » (2) Ou encore, un peu plus loin, quand la narratrice affirme de quelqu'un qu'« il est dans la nuit jusqu'au cou » (6). Tout au long de l'autobiographie, nous retrouvons une volonté de produire une langue à sens multiples qui surprendrait le lecteur : « Avant de lire cette page, prononcez avec moi : des mots à double détente. Un écrivain ne peut que jouer à pile ou face avec les mots, comme vous faites en secret avec vos sentiments et vos

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, p. 17, cité par Michel Gaillard, « Le fragment comme genre », *Poétique*, 120, nov. 1999, p. 397.

<sup>49</sup> Nous soulignons.

principes les plus sacrés. » (137) Plusieurs éléments intéressants ressortent de cet extrait. Mentionnons premièrement l'adresse au lecteur. La narratrice le confronte, d'une part, en établissant un lien entre les mots et un revolver qui se déclencherait à plus d'une reprise pour le blesser. Elle affirme, d'autre part, que tout le processus de la création ne constitue qu'un jeu de hasard à l'image de la vie sur laquelle chaque être n'a qu'un faible pouvoir. Les doubles sens piquent l'imagination. À la limite, la chose la plus insignifiante, la plus informe, peut désigner n'importe quoi :

Je ne puis que rêver devant les nobles taches, les moisissures où chacun voit la forme de ses amours, l'égare, la retrouve et ne peut plus voir qu'elle (étonné des regards étonnés, chagrin, fâché qu'elle ne soit point universellement reconnue) jusqu'au jour où lui-même... Un déplacement d'âme insaisissable a troublé le mystère. (200)

La polysémie fait définitivement référence au mystère et les doubles sens, que ce soit des expressions figées ou quelque chose d'indéfini qui acquiert une signification, participent de cette entreprise de brouillage que Cahun exécute dans *Aveux non avendus*. Ces jeux de détournement du langage surprennent le lecteur tout en créant de nouvelles images poétiques. Déboussolé, ne sachant pas à quelle signification se rattacher, le lecteur avance dans le brouillard et doit redéfinir ses repères.

Semer la confusion en multipliant les interprétations constitue une excellente façon de déstabiliser le lecteur et de l'obliger à lire entre les lignes. Le texte fournit en effet plusieurs exemples avec les doubles sens mais les titres, également, servent à « brouiller les cartes ». Par définition, un titre constitue « l'ensemble des mots qui, placés en tête d'un texte, sont censés en indiquer le contenu<sup>50</sup> ». On le retrouve également à l'intérieur d'une œuvre pour désigner une partie dans un tout ou une section, un chapitre par exemple. En général, le titre a comme fonction de sceller le pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur, d'informer ce dernier sur la nature du livre. Dans *Aveux non avendus*, les titres servent davantage à cultiver l'équivoque ; citons premièrement celui de l'ouvrage. Que signifie des « aveux non avendus » ? Qu'il n'y a pas d'aveux ou qu'après écriture, l'auteure déclare ses confessions nulles et non avenues ? Si ces aveux sont nuls, ils étaient faux, ce n'étaient donc pas vraiment des aveux... Une chose est sûre : ce titre sème le doute car il multiplie les

<sup>50</sup> Rainier Grutman, « Titre », dans Paul Aron et al. (dir.), *op. cit.*, p. 599.

interprétations possibles. Il est riche de sens et donne le ton à l'ouvrage, dès la page de couverture. Tous les chapitres du livre sont eux aussi précédés d'un titre généralement sous la forme d'un sigle que Cahun n'élucide jamais. Toujours constitué de trois lettres, nous ne pouvons que supposer leur signification : « N.O.N. » renvoie sûrement à la particule de négation, « H.U.M. » peut désigner l'interjection anglophone « hum » et « I.O.U. » est certainement l'abréviation de la première phrase de ce chapitre, « I owe you ». Il s'agit seulement d'hypothèses car Cahun refuse de résumer son écriture à quelques mots qui en simplifieraient le sens : « Alors supprimer les titres. Ce sont des clefs. Fausse pudeur. » (130) Le motif de la clef revient ainsi à quelques reprises dans l'œuvre comme symbole de l'interprétation. En tant que lecteur, nous ne pouvons nous empêcher de tenter de trouver une clef de lecture pour cette autobiographie plus qu'énigmatique : « Le symbolisme de la clef est de toute évidence en relation avec son double rôle d'ouverture et de fermeture. [...] La clef est ici le symbole du mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre : elle est l'éclair de l'illumination et de la découverte<sup>51</sup>. » Dans *Aveux non avendus*, les portes sont toujours fermées devant le moi qui ne possède pas la clef pour les ouvrir : il se retrouve constamment devant des « cloisons étanches » (33) ou dans une « tour d'ivoire » (187) dont il ne peut s'échapper. Il est confiné dans un espace intermédiaire, empêché d'aller plus loin :

Un terrain vague. Au fond, trois portes : La plus étroite, celle du paradis. Sur l'écriteau : Verboden toegang. Moyenne, au pas fort usé, celle du purgatoire. Un écriteau s'y accole pareillement : No thoroughfare. De milieu, la plus large est celle de l'enfer. L'écriteau s'élève encore ici, catégorique : Quittez toute espérance, indiscrets ! ce seuil est infranchissable. (99)

Cette impuissance du sujet rappelle évidemment celle du lecteur qui ne trouve pas la clef donnant accès à l'univers de Cahun. L'auteure voudrait donc montrer à la fois sa propre incapacité à pénétrer à l'intérieur d'elle-même et son refus de fournir toutes les pistes au lecteur : « Ma fausse clef tentera toutes les serrures. N'en peut-elle forcer aucune ? alors je la plante là. Mais devant moi. » (31) L'abandon de la clef et même

<sup>51</sup> « Clef », dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 214.



son inexistence contribuent encore davantage à cette entreprise systématique de brouillage que Cahun s'applique à poursuivre dans *Aveux non avenus* pour déséquilibrer le lecteur afin de l'obliger à voir plus loin que ce qu'il attend d'une confession traditionnelle.

### 3.3.2 Le parti pris de l'avenir

Après le brouillage du sens, une des manières les plus efficaces pour déstabiliser le lecteur consiste à confronter ses attentes. Face à l'autobiographie, un lecteur prévoit généralement un texte dans lequel l'auteur mettra en mots ses expériences, ses opinions pour former un tableau complet de sa personnalité. Même si *Aveux non avenus* relève aussi d'une quête identitaire, ce livre n'a pas pour objectif de figer le moi sur papier. La discontinuité textuelle permet effectivement de tout tenter, d'aller dans toutes les directions sans avoir à faire un choix définitif, à se fixer : « La discontinuité ou l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque ou l'appelle dans l'énigme qui lui est propre<sup>52</sup>. » Par son goût pour le présent, son incomplétude, sa versatilité et sa grande hospitalité, l'écriture fragmentaire devient l'illustration parfaite de ce parti pris de l'avenir. Cahun, comme Paul Valéry avant elle, tente de saisir son identité dans toute sa nature évolutive et son écriture, sous le signe du fragment, se veut le reflet de cette pensée qui observe sa propre transformation perpétuelle :

Ce qui compte pour le poète, c'est de ne pas perdre le contact avec ce qui ne cesse de se former dans sa vie mentale. L'écriture tendant à la clôture formelle n'est pas adaptée à cette recherche ; celle-ci subira une défiguration inévitable dans l'organisation de l'ensemble. En revanche, le fragment lui offre la possibilité de nouer des rapports plus directs, plus justes avec les variations de l'esprit<sup>53</sup>.

Le fragment ne clôt pas la réflexion ; il s'oppose à la fixation de la pensée dans l'écriture et tend à vouloir donner une image instantanée de la réalité. Cela implique un rapport particulier au temps et le fragment, dans *Aveux non avenus*, est le décor d'un rejet violent du passé au profit de l'avenir.

<sup>52</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 235, cité par Masanori Tsukamoto, « "L'éternellement provisoire" – une poétique du fragment chez Paul Valéry », *Littérature*, 125, mars 2002, p. 74.

<sup>53</sup> Masanori Tsukamoto, p. 74.

L'autobiographie travaille beaucoup la temporalité. Genre par excellence du regard tourné vers le passé, elle a tout de même beaucoup à faire avec le présent car c'est la tâche du narrateur de montrer la progression du moi passé vers le moi actuel<sup>54</sup>. Voilà la fonction de la rétrospection : expliquer et justifier le présent. Claude Cahun tente de renverser cette tendance pour se concentrer seulement sur le présent afin de préparer l'avenir. Le retour continu de la coupure qu'implique le fragment impose un rythme basé sur l'immédiateté qui mène l'écriture vers l'abolition du temps. Univers sans horloge ni calendrier, l'ouvrage de Cahun ne livre que très peu de repères au lecteur décontenancé : les deux parties de l'œuvre sont datées (1919-1925 et 1928) et quelques mentions ici et là dans des lettres insérées dans le texte. À plusieurs reprises, le sujet revient sur l'impression d'intemporalité que lui inspire la vie : « Sur cette ligne d'éternité, sans début ni fin, où pourtant paraissent et disparaissent des mondes, la course à répétition des sept jours est commencée depuis si longtemps que le soleil et la lune (arbitres et coureurs) ont perdu le compte des tours de piste. » (220) Il en vient même à douter de son existence : « Le temps bat-il réellement en ce monde détraqué comme une vieille horloge ? » (21) Le livre semble n'avoir ni début ni fin, les fragments pouvant se succéder à l'infini. Tout en reflétant ce caractère intemporel, l'écriture rejette fortement le passé. Claude Cahun commence la rédaction de son autobiographie au début de sa carrière d'artiste, alors que sa vie s'étend encore devant et non derrière elle. Tout en tentant de définir et de mettre en mots son identité, elle refuse de montrer « les obstacles, les abîmes et les degrés franchis ». (1) Cette affirmation, contenue dans l'introduction, donne le ton : si, par la suite, la narratrice parle de son passé, c'est seulement après lui avoir fait subir une profonde métamorphose. De toutes les façons, la narratrice discrédite sa mémoire, elle qui n'a pourtant qu'une vingtaine d'années : « En vain. Ma mémoire se gonfle en vain, gorgée de ses faux trésors. Tout ce que je tire de là, flétri, sans consistance, est comme algue sortie de l'eau. » (46) Le moi cherche à effacer ses souvenirs et ceux qu'il conserve sont sélectionnés soigneusement : « Mémoire ? morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. » (202) Ayant presque aboli le passé et

<sup>54</sup> Voir Jerome Bruner, « Self-Making and World-Making », *Journal of Aesthetic Education*, 25, 1, printemps 1991, p. 69.

les souvenirs de l'œuvre, la narratrice cherche à accélérer le temps pour atteindre cet avenir qui reste encore à construire.

Le futur demeure effectivement un rêve. Il relève de l'imaginaire et n'est saisissable que par anticipation. Comment est-il possible de s'écrire au futur, cet instant que seule la création peut rendre réel ? Allant encore plus loin dans cette entreprise de déstabilisation du lecteur, le fragment, par ses continuelles interruptions mais aussi par les métamorphoses infinies qu'il rend possible, engage l'écriture d'*Aveux non avenues* dans un mouvement vers l'avenir. À plusieurs reprises, un sentiment d'urgence assaille le moi qui demande « le chemin à suivre – mais le temps presse : un raccourci ». (61) Plus le livre avance, plus cette intuition s'intensifie sans que le moi ne sache pourquoi : « Je ne sais pas quelle échéance me presse aujourd'hui. Mais je la sens. » (233) Le futur, dans ce cas, consiste à terminer le livre, à en finir (une confusion s'installe entre la fin de l'ouvrage et la mort) : « Moi seul enfin » (228), « [...] quand on est seul, enfin seul » (229), « Il faut en finir » (230). La répétition du mot « enfin » et la présence du verbe « finir » montre le sentiment d'urgence se trouvant à la source de l'accélération du temps.

Les dernières pages du livre montrent néanmoins une transformation dans l'attitude de l'auteure : « Rien de vraiment explicite, mais une nouvelle volonté s'amorce. Si l'attitude idéaliste est réaffirmée, ses limites sont nettement éprouvées. Le cœur n'y est plus<sup>55</sup>. » Il s'agit désormais de faire « la part du feu » (238) : se résigner à abandonner quelque chose pour ne pas tout perdre. Dès le début, la narratrice ne semblait pas pouvoir profiter pleinement du présent offert à elle : « C'est toute ma vie que j'en tire/ toute remise en question/ pour n'avoir pas su vivre en sorte/ qu'au jour d'épreuve/ au jour de fête/ qu'aujourd'hui/ j'ai pu prolonger d'un instant/ cet instant coulé sans traces. » (46) À travers les dernières lignes, nous observons la réaffirmation de ce constat, l'impossibilité de contrôler le temps : « Présent déjà passé, toi qui m'échappes, encore un instant de répit... » (238) La narratrice croit toujours en l'avenir, « Mon beau devenir, ce renfort inespéré m'arrive » (238), mais ne peut que se demander craintivement : « Pourvu qu'il ne soit

<sup>55</sup> François Leperlier, *op. cit.*, p. 133.

pas trop tard. » (238) Trop tard pour l'avenir, pour commencer autre chose, mais surtout trop tard pour continuer cette recherche qui tourne en rond et peine à se clore. Il reste, tout de même, que cette interrogation met le point final à l'œuvre et rend emblématique le rapport de Cahun à la temporalité tout au long d'*Aveux non avendus*. C'est toujours le regard tourné vers l'avenir que l'auteure écrit afin qu'elle-même et son écriture puissent profiter de ce fabuleux devenir. Cette dernière phrase, loin de fermer le livre sur lui-même, ouvre la réflexion et pour une dernière fois, surprend le lecteur en laissant l'écriture (et la lecture) en suspens.

### 3.4 Un suicide littéraire ?

Le silence isole chaque fragment. Amas de mots suspendu dans le vide, le fragment doit sa relation avec ses voisins au blanc qui les sépare et qui établit un rythme d'écriture et de lecture. C'est également ce blanc, le rien en quelque sorte, qui détermine le fragment comme un objet littéraire à part entière mais un objet imparfait, marqué par le néant qui l'entoure et l'habite :

Par sa brièveté, mais surtout par le "blanc" qui, en amont et en aval, le sépare d'emblée de tout contexte, même à l'intérieur d'un recueil, [le fragment] se présente objectivement comme un inachevé, un reste ou un élan retombé, heurtant une série d'habitudes et de réflexes esthétiques, voire de mythes, touchant à l'art et à ses œuvres. Insignifiant car simple "chute", il serait l'incarnation par excellence de la non-Œuvre<sup>56</sup>. »

Toute œuvre contient une part plus ou moins grande d'imperfection. Dans la plupart des cas, l'accent n'est pas mis sur le défaut mais bien sur la force de l'ensemble, la beauté du tout. Le fragment, quant à lui, se présente d'emblée comme imparfait. Il dévoile sa nature inachevée et l'exploite jusqu'à être étouffé par elle. Dans cette perspective, choisir la forme fragmentaire revient pour un auteur à avouer son incapacité à produire une œuvre finie, complète. Malgré les grandes joies qu'il procure et le fait que dans cette forme d'écriture, « on valorise plus l'ambition que le résultat<sup>57</sup> », le fragment demeure un échec que l'auteur ne peut s'empêcher de

<sup>56</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 51.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 261.



ressasser<sup>58</sup>. Citons à ce sujet les *Pensées* de Pascal, les *Pensées d'une Amazone* de Natalie Barney et plus près de nous, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman* d'André Major<sup>59</sup>. Ces auteurs, tout en trouvant leur compte dans la pratique fragmentaire, dénigrent souvent leurs œuvres. Choisir le fragment revient toujours à préférer l'inférieur et constitue le symptôme d'une autodévaluation menant à une forme de suicide littéraire :

Cependant, pour la majorité des écrivains et des destinataires des œuvres, le fragmentaire révèle, sinon toujours la preuve, du moins la trace d'une faille. Il se découvre lié, à des degrés variables, à l'inquiétude, au doute, au scrupule et à l'impuissance, chronique ou passagère, que ce soit par manque de volonté, par lâcheté, par excès de dispersion, et pourquoi pas, par une volonté d'autopunition<sup>60</sup>.

Dans le cas de Claude Cahun, le refus de l'œuvre se traduit à deux niveaux : tout en constituant premièrement un aveu de l'échec caractérisé par plusieurs réflexions sur la défaite et la destruction, *Aveux non avenues* met en scène une écriture « déceptive » qui valorise une certaine forme d'imperfection et qui tente, par l'écriture, de trouver une manière différente d'(in)achever l'autobiographie.

### 3.4.1 L'aveu de l'échec

*Aveux non avenues* devait être la première œuvre d'importance de Claude Cahun, l'ouvrage qui allait la faire entrer dans le monde de la grande littérature<sup>61</sup>. Elle ne serait plus seulement la nièce de Marcel Schwob mais une auteure à part entière qui tient sa renommée de ses œuvres et non de ses liens familiaux. On peut alors s'étonner qu'elle ait choisi une forme d'écriture jugée inférieure et qui semble porter en elle-même l'échec. L'échec fait tout d'abord partie des grands thèmes cahuniens, à

<sup>58</sup> C'est dans ce sens que nous voulons comprendre l'expression de « suicide littéraire ». Même si Cahun a effectivement publié son autobiographie avec une préface de Pierre Mac Orlan (ce qui n'est pas rien), le choix même du fragment, forme considérée inférieure et imparfaite, fait d'*Aveux non avenues* une œuvre en quelque sorte vouée à l'échec. Cette vocation s'entend comme une attirance incontrôlable et obstinée vers la défaite, une disposition autodestructrice.

<sup>59</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, édition établie d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1999 ; Natalie Clifford, *Pensées d'une Amazone*, Paris, Émile-Paul frères, 1921 ; André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

<sup>60</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 61.

<sup>61</sup> Voir à ce sujet François Leperlier, *op. cit.*, p. 134.

côté de l'autoréflexivité et de la métamorphose. L'écriture fragmentaire, pour le sujet – ce « raté volontaire » (201) – serait une manière de faire pénétrer l'échec dans toutes les fibres du texte. Le sentiment d'être condamné d'avance à échouer est très fort dans *Aveux non avenus*. D'un côté, nous trouvons une sorte d'acceptation de la défaite comme si la narratrice s'entraînait à vivre avec l'échec, et de l'autre, un univers qui se décompose, se détruit au fur et à mesure, miné de l'intérieur.

Des doutes quant à l'accomplissement et au succès de ce projet d'écriture autobiographique apparaissent très tôt dans l'œuvre : « Achèverai-je ? » (7) Cette inquiétude s'inscrit dans une attitude d'abandon, de désespoir presque serein où le sujet refuse la lutte : « Je ne convoite plus même l'aveu de ma défaite et souhaite vivre désormais parmi l'incertitude hérissée. Je veux m'exposer le front nu aux giboulées d'un printemps éternel. » (12) C'est de manière presque routinière que le moi se soumet à l'échec et la honte : « [...] je suis accoutumée à regarder passer mes rêves en laissant retomber mes bras lâches d'orientale... » (75) S'exposer de cette manière à la souffrance comme si c'était la seule solution possible relève du masochisme. Ce fantasme autopunitif semble, de plus, remonter très loin : « L'aveu de ma honte : Accuserai-je les circonstances, mes contemporaines ? Ce ne sont pas les circonstances de ma vie, ce sont ses causes, qui l'ont dévoyée. Avant d'être née, j'étais condamnée. Exécutée par contumace. » (167) Morte avant même de naître, elle dévoile la douleur d'être condamnée sans pouvoir même se défendre. Il s'agit toujours d'un aveu de la défaite comme si auparavant, cette dernière était demeurée secrète. Après avoir ainsi avoué l'échec, la narratrice essaie d'exploiter cet état de fait et d'en faire une force : « Il ne suffit pas d'être vaincu, il faut encore savoir tirer parti de la défaite. » (171) Entre autres choses, cette citation peut signifier que même si le choix de la forme fragmentaire traduit une fascination et une propension à l'échec, il est important d'essayer d'exploiter cette faille, de la creuser pour voir ce qui s'y cache : une tension mais surtout une proximité entre la création et la destruction.

Dans *Aveux non avenus*, détruire n'est jamais loin de créer et le fragment représente cette ambivalence : écrit comme un petit tout parfait fermé sur lui-même, il contient en lui une forme de déchéance. Cette tension entre les pôles créateur et destructeur se retrouve d'ailleurs dans d'autres œuvres de Cahun. Dans la nouvelle

« Sapho l'incomprise », le personnage de la poète affirme : « Quand on renonce à créer, il ne reste plus qu'à détruire : car aucun vivant ne peut se tenir debout – immobile – sur la roue du destin<sup>62</sup>. » L'aveu de l'échec se conjugue ici avec une impression du sujet que tout se décompose autour de lui, que le monde est en déchéance : « La science épaissit, l'air est gluant, le sang colle dans nos veines. La densité des sous-produits immobilise l'art lui-même. Les crabes vomissent nos déchets. L'océan se décompose. – Les catastrophes, les beautés blondes, sont servies. » (198) L'univers décrit dans ce passage est apocalyptique mais rien n'est fait pour y remédier. Il s'agit d'un constat. À la fin de l'ouvrage, la destruction est telle qu'il ne reste plus que des déchets, les vestiges d'une civilisation :

Un temple grec au loin fume par les sept colonnes de ses cheminées d'usine – sans corps, sans bâtiment visible, suant le vert gazon... L'ère chrétienne en ruine va rejoindre les siècles où les années se comptent à rebours. Corps et âmes, que les squelettes se ressemblent ! La graisse, le superflu, les voilà ce me semble les distinctions individuelles dont nous nous rengorgeons. (236)

Un virus semble s'être emparé de ce monde et le gruge progressivement. Le moi n'est pas étranger à cette déchéance et, quoi qu'il fasse, il est condamné à détruire : « Entreprise de démolition : Est-ce vraiment là mon goût, mon amour ? C'est un pis aller. Je souhaiterais construire. Les matériaux ne manqueraient pas. C'est mon plan qui déplaît. » (167) Le plan peut évidemment renvoyer à la forme fragmentaire qui justement semble ne pas se soucier de l'ordre. La narratrice déplore également son incapacité de créer alors même que, paradoxalement, elle le fait. L'impression de décomposition et la fatalité qui oblige à détruire lorsqu'on ne peut plus créer vient s'inscrire avec la propension à la défaite dans cette sorte de suicide littéraire.

### 3.4.2 Une écriture « déceptive »

Alors que l'aveu de la défaite consistait en une attitude de l'auteure, l'écriture déceptive qui qualifie *Aveux non avendus* concerne davantage le lecteur. Par « écriture déceptive », nous entendons un texte qui déjoue et frustre les attentes de lecture. Sans aucun doute, l'autobiographie de Cahun déçoit : voilà pourquoi nous avons tant de

<sup>62</sup> Claude Cahun, « Sapho l'incomprise », dans *Écrits*, op. cit., p. 139.



difficultés à la classer dans le système des genres. En morcelant l'écriture, en brouillant le sens et en subvertissant le langage, le fragment participe directement au déclenchement de cette déception :

Œuvre décevante et défigurante, contre-structure et contre-finalité, l'œuvre en fragments, même à notre époque d'anti-héroïsme esthétique et de permissivité dogmatique, déjoue les canons d'une présentation complète, pouvant même entraîner une sorte d'excommunication de l'artiste<sup>63</sup>.

Imperfection et inachèvement, voilà les deux condamnations qui pèsent sur le fragment et qui, chez Claude Cahun, deviennent des forces, un certain but à atteindre. Comme si après avoir avoué l'échec et tenté le retrait de la littérature, l'imparfait et l'inachevé pouvaient représenter cette action de la métamorphose sur l'écriture autobiographique.

Tout au long d'*Aveux non avendus*, l'auteure valorise en effet la notion d'imperfection. Ce qui demeure incomplet ou qui a été refait semble porter à ses yeux une grande valeur. Certaines figures portent la marque de ce goût du retravaillé comme « les anges aux ailes rapiécées ». (228) Le contraste entre l'image traditionnelle de l'ange immaculé, parfait et celle avec les ailes raccommodées est frappant. À d'autres reprises, il s'agit d'instantanés qui acquièrent une grande valeur de par leur impureté : « [...] les moments heureux, incomplets et pourtant parfaits que je vous dois [...]. » (71) Comment cet instant peut-il être simultanément inachevé et parfait ? Cette antithèse démontre que l'écriture, en particulier fragmentaire, répond à ce désir paradoxal de créer une œuvre à la fois éclatée – incomplète – et parfaite, formant un tout. Au lieu de projeter un texte continu, cohérent et sans répétition, la narratrice préfère la métamorphose et l'évolution : « Reprise. Raccords, ravaudages, réitérations, incohérences, qu'importe ! pourvu qu'autre chose incessamment devienne. » (235) Le recours à l'imperfection est un compromis. Que cette exhortation soit placée à la fin de l'ouvrage signifie que la narratrice porte un jugement sur les pages précédentes. Toute cette valorisation de l'imparfait a pour conséquence de surprendre et de déconcerter jusqu'à un certain point le lecteur :

Il n'est pas étonnant de constater, dès lors, que, dans la quasi-totalité de nos récits discontinus, le lecteur est interpellé par le narrateur, malmené, parfois injurié, souvent représenté dans une mise

<sup>63</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 54.



en scène fondée sur le paradoxe, puisqu'elle prend le risque de faire fuir celui sans lequel elle cesserait d'exister<sup>64</sup>.

Le fragment, dans cette perspective, dévoile continuellement ses défauts, ses arêtes et surtout sa nature inachevée.

Une autre source de déception causée par l'écriture fragmentaire demeure l'impression persistante que l'œuvre n'est pas un objet clos, fini : « La fin du livre apparaît toujours comme un accident, une coupure, qui n'arrête que momentanément l'expansion potentiellement infinie de cette forme brève. La forme brève, inachevée, infinie, a des visées d'infinité<sup>65</sup>. » *Aveux non avenus* semble en effet pouvoir se continuer indéfiniment, au fil des fragments. L'inachèvement se trouve ainsi au niveau des fragments eux-mêmes qui lancent des idées sans les poursuivre et à celui du livre qui ressemble à une histoire interminable. Mais en vérité, il y a une limite et c'est là que le fragment rejoint l'écriture autobiographique dont la fin peut être soit le point final mis par l'auteur, soit sa mort : « Mais pourquoi nous hâter vers d'éternelles conclusions? C'est à la mort, non au sommeil (encore un trompe-l'œil), qu'il appartient de conclure. Le propre de la vie est de me laisser en suspens, de n'admettre de moi que des arrêts provisoires. » (235) Le choix du fragment, pour Claude Cahun, représente alors une manière à la fois de contrer la mort et de respecter l'idéal de l'écriture du moi : « [...] une autobiographie ne peut qu'être inachevée : seul un artifice peut la clore. Ou la mort. Il y a toujours un après inexorable. Elle est l'aveu d'impuissance du moi<sup>66</sup>. » L'auteure constate l'impossibilité d'une fin traditionnelle en prenant exemple sur les contes de fées : « Que voulez-vous ! On ne peut même plus conclure : "Ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants." Il y en a déjà trop dans le monde. » (168) En réalité, l'autobiographie en fragments de Cahun tente de trouver une autre façon de terminer, de mettre un point final à l'écriture et de montrer qu'après le livre, la vie – sa vie – continue : « [...] le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant sur un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le

<sup>64</sup> Jean-Pierre Saidah, *op. cit.*, p. 41.

<sup>65</sup> Benito Pelegrin, « Du fragment au rêve de totalité. Entre deux infinis, l'aphorisme », dans *Fragments et formes brèves. Actes du II<sup>e</sup> colloque international*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 110.

<sup>66</sup> Pierre Garrigues, *op. cit.*, p. 45.

questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité<sup>67</sup>. » Le texte de Claude Cahun n'est pas un poème mais cette affirmation de Blanchot exprime la volonté, à l'œuvre dans la fragmentation, de trouver et d'accepter une manière différente de concevoir une œuvre. Tout au long d'*Aveux non avenues*, nous constatons une évolution dans la perception de l'échec de la part de l'auteure : du constat ou de l'aveu de l'impossibilité de faire une œuvre complète, Cahun en arrive à reconnaître et même à vouloir « tirer parti de la défaite » (171), de cette œuvre inachevée et fragmentaire. Après avoir tout tenté, il suffirait de laisser aller les choses pour mieux se détacher d'une idée qui consisterait à « tout » dire.

Malgré la présence importante du thème de la défaite dans la majorité des œuvres fragmentaires, il nous est impossible d'affirmer que l'entreprise d'*Aveux non avenues* est un échec. Si la fragmentation s'avère le symptôme d'une incapacité à produire une œuvre comme une façon de décevoir le lecteur, elle réussit pleinement à effectuer la métamorphose de l'écriture comme Cahun le souhaitait. À travers la démarche autobiographique, nous avons pu tout d'abord constater que le fragment représente un dire sur soi tout à fait emblématique de la modernité. Exacerbant l'idée de rupture et se nourrissant de paradoxes, le fragment, tel que le pratique Claude Cahun, s'inscrit pleinement dans le prolongement de l'esthétique moderne à l'entre-deux-guerres, telle que mise de l'avant par le surréalisme. Se réclame aussi de la modernité l'idée selon laquelle *Aveux non avenues* est un livre-collage, création hybride faite d'objets coupés et recollés qui génère une poétique du débris : les métaphores de la coupe et de l'assemblage montrent concrètement dans le texte et les photomontages ce paradoxe fondamental chez Claude Cahun existant entre des désirs de déchirure et de fusion. Le fragment en tant que tel nous est apparu ensuite comme une stratégie pour bouleverser le lecteur et surtout, l'extirper d'une attitude passive devant l'œuvre littéraire. La pratique constante et presque obstinée de la polysémie, de la confusion du sens, oblige ainsi le lecteur à effectuer une lecture entre les lignes et à concevoir des interprétations multiples. Dans le même ordre d'idées, le fragment cahunien, de par ses continuelles interruptions, entretient un rapport particulier au

---

<sup>67</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 452, cité par Pierre Garrigues, p. 59.

temps : rejetant le passé, il dévoile un grand intérêt pour le futur. *Aveux non avenus*, livre déstabilisant, est une autobiographie projective.

Nous ne pouvions finalement passer sous silence, au terme de ce chapitre, l'impression négative que dégage l'écriture fragmentaire. En essayant de nuancer l'idée selon laquelle choisir le fragment constituerait un « suicide » littéraire, nous avons voulu mettre en lumière l'évolution de l'auteure par rapport à l'échec et à l'inachèvement de sa propre œuvre. Si le fragment demeure une forme inférieure, synonyme de défaite, il devient, dans *Aveux non avenus*, un haut lieu de métamorphose où l'écriture se renouvelle à chaque page en toute liberté et transforme notre propre conception de l'autobiographie.

## Conclusion : le début de la fin ou comment (en) finir

*Si le livre pouvait pour une première fois vraiment débiter, il aurait pour une dernière fois depuis longtemps pris fin.*  
Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*<sup>1</sup>

Tout au long de notre lecture d'*Aveux non avenues*, nous nous sommes interrogée sur le paradoxe inhérent à une telle recherche sur la métamorphose. Il nous paraissait, en effet, contradictoire de tenter de saisir, encadrer et définir une écriture qui s'est constamment appliquée à ne pas se fixer. Plus qu'un mythe ou un thème, la métamorphose aura été dans cette étude un fil conducteur, un guide permettant de nous orienter dans les méandres de l'univers cahunien. Analyser les diverses formes de métamorphoses à l'intérieur d'*Aveux non avenues* nous aura ainsi permis de circonscrire les particularités de cette écriture autobiographique. S'agissait-il d'arriver à percer le mystère de cette œuvre ou plutôt à mettre en lumière quelques-unes de ses ficelles ? Nous voulions surtout approcher un texte qui ne cesse de se (dé)voiler et ainsi comprendre cette démarche autobiographique mettant en scène un sujet et une écriture toujours en mouvement. Afin de bien saisir l'indéniable lien unissant la métamorphose et l'écriture autobiographique dans *Aveux non avenues*, résumons les points les plus importants de nos analyses.

L'introduction de ce mémoire stipulait que la métamorphose dans *Aveux non avenues* consisterait le but ultime de la quête d'identité de l'auteure et une manière d'atteindre cet objectif. Souhaitant une identité et une écriture toujours en cours de transformation, Cahun a effectivement intégré la métamorphose à toutes les fibres de son texte. Du moi qui se déguise et se masque continuellement à l'écriture en morcellement permanent, en passant par la pratique du photomontage faisant alterner le texte et l'image, tout est soumis au changement. Cette omniprésence de la métamorphose devait, à notre avis, entraîner des conséquences contradictoires sur

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 62.



l'écriture autobiographique. D'un côté, la métamorphose insufflerait un grand dynamisme au texte qui, toujours poussé vers la prochaine transformation, ne se fixerait pas et serait orienté vers le futur. De l'autre, une métamorphose constante ne pourrait que miner le projet autobiographique en empêchant l'auteure de se dévoiler, de tout dire. La grande présence du thème de l'échec – annoncé déjà dans le titre – nous portait à aller dans cette direction. Si nous pensons toujours que le processus métamorphique fait avancer le texte, nous avons été tenue de nuancer notre dernière hypothèse. *Aveux non avenus* est profondément marqué par une réflexion sur l'échec mais celle-ci évolue tout au long de l'œuvre pour mener le « je » à l'acceptation d'une écriture qui n'arrive pas à tout avouer ni à se clore – dans le sens de se terminer comme dans celui de se fermer à l'extérieur. Afin d'en arriver à ces conclusions, nous avons cerné et défini les manifestations de la métamorphose dans l'œuvre de Cahun en nous appuyant sur différentes approches méthodologiques. Ces dernières, portant en grande partie sur l'autobiographie, la métamorphose et le fragment, nous ont permis de définir les modalités d'une poétique de la mouvance qui affecte autant le sujet d'énonciation que l'écriture. Nous avons également, grâce à la théorie des genres, pu faire le lien entre l'œuvre unique de Cahun et le genre autobiographique tel que pratiqué et conçu à l'époque de l'entre-deux-guerres. En pratiquant ainsi une stratégie d'analyse alliant une étude au ras du texte et une lecture plus aérienne, entre les lignes, qui interroge la notion même du genre, nous avons pu faire ressortir les métaphores, les figures emblématiques et divers procédés formels reliés à la métamorphose et en dégager les conséquences sur l'écriture autobiographique.

Avant de se plonger dans l'étude d'une œuvre comme *Aveux non avenus*, nous nous devons de mettre en place un cadre de réflexion qui nous aiderait à saisir l'originalité de l'écriture autobiographique de Cahun. L'idée de la subversion a servi de fil conducteur dans ce premier chapitre. À première vue, l'autobiographie semble un genre aux règles rigides n'acceptant pas de demi-mesure. Les frontières avec les autres formes d'écriture du moi comme l'autoportrait, le journal et l'autofiction sont pourtant floues, encore plus dans une œuvre, comme celle de Cahun, qui s'applique à mélanger les genres ; les réflexions théoriques de Philippe Lejeune et Jean-Bertrand Pontalis sur l'autobiographie ont également montré des conceptions assez divergentes

permettant un vagabondage prolifique entre les positions du lecteur et de l'auteur. Dans un deuxième temps, à l'aide d'un échantillon de textes autobiographiques de femmes écrits durant l'entre-deux-guerres, nous avons dressé un portrait de l'écriture du moi à cette époque : l'enfance, la relation à l'Autre et la mort se trouvent à la base de ces écritures autobiographiques qui, tout en voulant dévoiler leur auteure, se lancent dans des stratégies de dissimulation élaborées. Ce parcours nous a mené enfin à considérer l'œuvre de Claude Cahun dans sa marginalité assumée. *Aveux non venus*, cette « aventure invisible » (1), nous est apparu comme une écriture autobiographique qui subvertit les codes afin de trouver une manière unique et personnelle de se dire.

Les métamorphoses perpétuelles du sujet ont occupé notre attention dans le deuxième chapitre ; c'est en se transformant constamment que le moi peut mener à bien la réinvention de son identité. À travers l'écriture autobiographique, il ne cherche pas seulement à trouver qui il est mais bien à redessiner son portrait selon ses désirs. Dans cette perspective, la métamorphose invite à une quête du moi où ce dernier, à travers les métaphores de l'opération chirurgicale, de la chasse et de l'auto-engendrement, tente de se recréer. Permettant ainsi d'être ce qu'il désire, de se mettre littéralement au monde sans attache, la métamorphose engage aussi le moi dans un processus de devenir-autre. Elle constitue dans *Aveux non venus* une façon d'exprimer l'altérité du sujet : ainsi, l'autre qu'il porte en lui et celui qu'il croit être ont enfin une voix et un espace dans l'écriture pour se dire. Malgré toutes les réinventions qu'elle génère, la métamorphose demeure cependant un phénomène littéraire, fictif, qui comporte certaines limites dans un cadre autobiographique. En effet, à force de se transformer, le moi perd sa nature humaine et devient un monstre, créature hybride, difforme et informe. Il se retrouve aussi face à lui-même car la métamorphose ne fait souvent que l'enfermer en lui-même, dans la prison de son identité.

Tout au long de ce chapitre sur le sujet, nous avons remarqué que l'un des aspects favorisant la transformation constante du moi résidait dans la forme même du texte de Cahun. Au lieu de construire un récit continu, l'auteure choisit plutôt la discontinuité : la forme fragmentaire, tout en évitant au moi de se fixer dans une seule

posture pour tout le livre, constitue une métamorphose profonde de l'écriture elle-même et se trouve au centre de la troisième partie de ce mémoire. Le fragment, ce dire moderne sur soi, nous a semblé « emblématiser » la notion de rupture si importante chez Cahun. Il nous fallait tout d'abord, avant de nous pencher sur les particularités cahuniennes, définir cette forme d'écriture et en démontrer la modernité. Dans la même lignée, *Aveux non avendus* est apparu comme un livre-collage dans lequel l'auteure crée et accentue la rupture en coupant et assemblant à la fois le texte et l'image. Nous avons, à cette occasion, fait un survol de la pratique du photomontage de Cahun en insistant sur la grande fragmentation et l'omniprésence de l'auteure dans ces dix tableaux. Notre propre malaise face à cette écriture particulière nous a, par la suite, fait suggérer que si le fragment métamorphose la pratique autobiographique, il en bouleverse également la lecture. Afin de déstabiliser le lecteur et le sortir de son inertie, le fragment brouille premièrement la compréhension en multipliant les interprétations possibles du texte : la polysémie oblige le lecteur à lire entre les lignes pour deviner le sens de l'écriture. La pratique fragmentaire implique aussi un rapport particulier au temps dans la mesure où le retour continu de la coupure permet une écriture toujours en processus de transformation, tournée résolument vers le futur. Dans cette entreprise de déstabilisation, le fragment représenterait en dernier lieu une volonté autopunitive de la part du sujet, une sorte de « suicide littéraire ». Nous avons voulu nuancer cette affirmation en retraçant l'évolution du concept de l'échec à travers le livre et une volonté de l'auteure de créer une écriture qui, d'emblée, décevrait les attentes et ne pourrait totalement se clore.

Suivre le fil des métamorphoses dans *Aveux non avendus*, qu'elles soient reliées au moi ou à l'écriture elle-même, nous a permis d'explorer les fabuleux gouffres, regorgeant de richesses inespérées, de l'univers cahunien. À travers ces analyses, nous avons soulevé un coin du voile recouvrant cette écriture autobiographique qui, à l'instar de son auteure, a « la manie de l'exception ». (177) Le filon de la métamorphose n'a pourtant pas été épuisé et pourrait encore donner lieu à de très intéressantes études. Nous n'avons qu'effleuré la notion de transformation sexuelle qui va de pair avec celle de mascarade, si présente dans sa photographie. Il n'a pas non plus été question des métamorphoses engendrées par la



pratique intertextuelle de Cahun ; les nombreuses références aux textes surréalistes de l'époque ainsi que l'influence des écrits de Nietzsche, Rimbaud et Schwob gagneraient à être étudiées en profondeur. *Aveux non avenues* est un livre qui regorge de chemins à emprunter, d'aventures à entreprendre, pour celui ou celle qui fait l'effort de suivre « le sillage dans l'air, la piste sur les eaux, le mirage dans les prunelles ». (2)

Métamorphose après métamorphose, l'aventure autobiographique de Claude Cahun se poursuit. *Aveux non avenues* semble ne jamais vouloir et pouvoir finir ; l'écriture s'applique à demeurer fragmentaire et donc, dans un sens, inachevée. Le sentiment d'atemporalité que l'auteure ressent face à sa propre existence comme l'abolition presque complète de la dimension temporelle dans *Aveux non avenues* suggèrent que Cahun ne se souciait que très peu de la question du temps dans son œuvre et dans sa vie. Au contraire, cette obstination à minimiser les indices temporels, en mettant l'accent sur l'anticipation du futur, relève d'une grande appréhension de l'auteure envers la fin du temps, c'est-à-dire le moment où elle devra mettre un terme à son livre. Si la pratique du fragment implique un désir d'inachèvement, comment, alors, terminer une œuvre volontairement inachevée ? Cahun est assez catégorique sur ce point : « C'est à la mort [...] qu'il appartient de conclure. » (235) Écriture autobiographique extrême : seule la mort de l'auteure pourrait mettre définitivement fin au livre : « Les œuvres complètes ne peuvent être que posthumes. Si je consens à déposer le mot "Fin" à la dernière page de mon livre, c'est que je pressens que le moment est venu d'en écrire un autre<sup>2</sup>. » Cahun n'a pourtant pas choisi l'option de la mort et a tenté le pari de mettre le point final à ses aveux par un engagement envers l'avenir, et ce, tout en demeurant tentée par sa fin. Étudier la relation contradictoire, toute en attirance et en répulsion, de l'auteure avec la mort dans *Aveux non avenues* devrait nous mener à cerner ce désir d'inachèvement, ce refus d'arrêter les métamorphoses pour, enfin, mettre un terme à notre propre lecture de cette œuvre.

<sup>2</sup> Jean-Bertrand Pontalis, « Le souffle de la vie », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 26.



La mort, c'est « l'Inévitable » (13). Dès le début du livre, le moi affirme avec lucidité que la fin devra survenir et les quelques deux cents pages suivantes ne feront qu'osciller entre la résignation et la révolte engendrées par ce constat. Malgré tout ce qu'il pourrait tenter, malgré toutes les métamorphoses qu'il s'applique, le sujet sait qu'il ne peut échapper à cet ultime moment : « La métamorphose, si elle recule la mort, ne l'abolit pas, qu'elle augmente la vie, qu'elle la multiplie ou qu'elle la renouvelle<sup>3</sup>. » Encore loin de la fin du chemin, l'être ne peut qu'imaginer ce dernier instant qui « demeure un temps inconnu, inénarrable, un temps qui appartient au seul régime de la fiction<sup>4</sup> ». C'est, par conséquent, à travers la littérature que le moi peut appréhender le phénomène létal : « Ô fillette gentille, dépose ta grâce de fleur séchée entre les feuillets de mes livres et de mes actes préférés, que je m'habitue à ton parfum dont la fadeur m'écœure un peu encore, et dont l'ivresse amère – et que j'aime ! – me suffoque d'abord malgré moi... » (13) Cahun envisage toujours la mort dans un rapport de comparaison, comme si cette notion ne pouvait apparaître seule, comme si elle ne pouvait être définie qu'en relation avec des concepts connus. Au tout début d'*Aveux non avenues*, l'auteure associe la mort au sommeil :

Ah combien j'aimerais m'endormir comme ces bons travailleurs meurent de vieillesse, doucement, tendrement, préparés à la mort sans effort par l'effort continu d'une vie diminuée... J'ai vécu dans la joie ; j'ai voulu les plaisirs en sursaut, le réveil brutal des moindres somnolences sensuelles. À moi toutes les agonies ! J'ai mérité de me débattre au soir de chaque jour comme au soir de la vie. (15)

Cahun en vient rapidement cependant à changer les termes de la comparaison. Plus l'œuvre avance, plus une confusion s'installe entre le point final de l'existence et celui de l'écriture : « Accepter le changement de propriétaire – car je ne puis prononcer perpétuellement mon oraison funèbre... C'est une question de vie ou de mort pour l'ombre de mes pas. » (226) Cette « oraison funèbre », tout en rappelant la réflexion de Pontalis<sup>5</sup>, lie définitivement, pour Cahun, son livre et sa vie. La notion d'« achèvement » fusionne littéralement la fin et la mort :

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 171.

<sup>4</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 2.

<sup>5</sup> Voir le chapitre 1 de ce mémoire.

Achever c'est finir, avec une nuance libératrice, surtout lorsqu'on atteint un but. [...] Mais le langage a d'étranges courts-circuits, puisque achever veut dire aussi tuer. C'est le même mot qui signifie l'accès à l'existence pleine, mûre, autonome, et celui qui signe le temps du passage hors de ce monde<sup>6</sup>.

Il s'agirait alors, dans *Aveux non avendus*, d'arrêter d'écrire pour mourir mais aussi de mourir pour cesser d'écrire.

Si l'écriture autobiographique devient ici une oraison funèbre, prononçant les derniers mots du sujet, anticipant l'ultime moment, elle engage également le moi dans une course « "contre la mort", c'est-à-dire [...] tout aussi bien en opposition à la mort qu'au plus près de celle-ci<sup>7</sup> ». Nous voilà complètement dans une dynamique d'attraction et de répulsion où le sujet souhaite, en même temps qu'il refuse, de rencontrer la fin. D'un côté, le problème pour l'auteure n'est pas tant de terminer mais de savoir comment mettre le point final car, comme répond Aurige lorsqu'on lui demande si elle a peur de mourir subitement : « Je laisse en plan ma phrase inachevée. Quel repos ! Mon angoisse ne dépend pas de quand mais de comment il faudra tout plaquer. Et là, j'avoue, la lâcheté de ce corps, de ce chien, m'épouvante. » (66) Comment, en définitive, terminer la succession des métamorphoses ? La mort est toujours là comme la fin de l'aventure, de l'avenir et le sujet craint, en même temps qu'il désire, ce moment suprême de l'appréhension de soi. Devancer sa propre mort signifie, en plus d'anticiper le moment où la quête de l'identité s'achèvera – où le chasseur rejoindra sa proie –, prendre le contrôle du temps et décider soi-même de la fin : « Moi seul enfin. La hâte nue. N'hésite pas. Ne te ravise pas. Tombe. N'importe où, quand, comment, se saisir. Se prendre au mot. L'insociable. Au moins quand on est seul, enfin seul, il ne reste plus à vaincre qu'un seul ennemi. » (228) En effet, « au-delà de la patience ou de l'attente, le sujet qui se sait mourant devance cet instant inéluctable et toujours impossible, il anticipe la clôture inéluctable afin de s'en saisir avant son avènement même, dans le but d'éprouver avant le temps la fermeture du temps<sup>8</sup> ». À l'opposé, le sujet ne peut se résoudre à clore sa propre recherche car il a l'impression de ne pas avoir tout dit, de ne pas avoir satisfait ses attentes : « Dans les

<sup>6</sup> André Green, « Vie et mort dans l'inachèvement », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 155.

<sup>7</sup> Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort : Essai*, Paris, L'Âge d'homme, 2001, p. 103.

<sup>8</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 3.

bras du destin, l'homme se débattant : - Pas encore Seigneur ! Je n'ai que quatre-vingt-dix ans. Avoue qu'il serait prématuré de juger mon œuvre, cette ébauche de corps et d'âme. » (40) Et même si saisir l'instant de sa mort serait le point d'orgue de sa quête identitaire, il hésite quant à son désir réel de s'appréhender pleinement : « En voudrais-je, si l'on pouvait de par la loi se léguer à soi-même, mourir pour s'appartenir ? » (9) Malgré tout son désir de voir arriver et même de provoquer la fin, le moi d'*Aveux non avenues* semble ne pouvoir choisir que l'inachèvement.

Le point final tarde donc à venir car il y a définitivement encore une vie après le livre. Peut-être une existence délestée d'illusions mais il s'agit tout de même d'une vie où la métamorphose est toujours possible. La fin d'*Aveux non avenues* suggère – non pas sans quelque doute de la part de l'auteure – cet inachèvement qui laisse la porte ouverte pour l'avenir. Dans le chapitre précédent, nous avons parlé des derniers mots du livre : « Pourvu qu'il ne soit pas trop tard » (238), pour en faire remarquer leur nature tournée vers l'avenir, ouverte. Ils suspendent plus qu'ils ne terminent l'écriture et la lecture. On lit cette phrase en retenant son souffle et en se demandant, pour une dernière fois, ce que cette angoisse peut bien signifier. Cahun ne conclue toutefois pas son livre sur ce souhait désespéré mais bien sur une photographie, placée juste au-dessus de la table des matières<sup>9</sup>. Cette image ne fait l'objet d'aucun commentaire dans les études portant sur *Aveux non avenues*. Cette absence s'avère, à notre avis, étrange et injustifiée étant donné la position finale et surtout l'incongruité de cette photographie dans l'univers cahunien. En effet, cette dernière s'éloigne sur plusieurs points de l'iconographie particulière que Cahun met en place dans son œuvre. Il s'agit d'un paysage extérieur et non d'un collage, ce qui introduit une profondeur de champ absente de plusieurs photomontages. Une route s'étend droit à l'infini dans un espace plat et vide. La perspective est celle du « lecteur », comme s'il s'y trouvait. La personne de l'auteure est absente de la photographie, chose quand même étonnante quand on pense que tous les photomontages contiennent au moins quelques fragments de ses autoportraits. Aurait-elle retourné la caméra pour regarder devant elle au lieu de faire son portrait ? Il semble, en tout cas, évident que la posture

---

<sup>9</sup> Voir l'annexe X.

d'énonciation a radicalement changé et que si l'introspection se poursuit dans l'avenir, elle empruntera une voie différente. Cette image symboliserait-elle le devenir tant espéré par Cahun ? Peut-être mais avant toute chose, ce long chemin droit suggère muettement le désir de l'auteure de laisser la porte ouverte, de ne pas mettre un point final à son livre et à sa vie. Comme les derniers mots, la photographie regarde résolument vers le futur puisque « décider de mettre un terme à un livre [...] n'implique pas qu'avec le point final c'est fini mais bien que quelque chose d'autre commence<sup>10</sup> ». Moins qu'un point final, cette photographie annonce donc le début d'une nouvelle aventure.

---

<sup>10</sup> Jean-Bertrand Pontalis et al., « Argument », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 12.



## BIBLIOGRAPHIE

## 1. Œuvres

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, 237 p.

CAHUN, Claude, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, 786 p.

BATAILLE, Georges, *L'Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, 109 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard libraire-éditeur, 1925, vol. 3, p. 49-110.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, édition établie présentée et commentée par Yves Florenne, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 279 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

BUÑUEL, Luis et Salvador DALI, *Un Chien andalou*, New York, Interama Video Classics, 1990 [1928].

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, 188 p.

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, 374 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot avec préface, bibliographie et notes de Maurice Bardon, Paris, Garnier, 1961, 1089 p.

CLIFFORD, Natalie, *Pensées d'une Amazone*, Paris, Émile-Paul frères, 1921, 244 p.

COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, Hachette, 1963, 177 p.

COLETTE, *Sido suivi de Les Vrilles de la vigne*, Paris, Hachette, 1983, p. 5-80.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils : roman*, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, 503 p.

GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, 371 p.

HÉRACLITE D'ÉPHÈSE, *Fragments : citations et témoignages*, traduction, introduction, notes et bibliographie par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, 374 p.

MAJOR, André, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 207 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1950, 1273 p.

NOAILLES, Anna de, *Le Livre de ma vie*, Paris, Mercure de France, 1976, 258 p.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2001, 729 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition établie d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1999, 657 p.

POZZI, Catherine, *Journal 1913-1934*, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Éd. Ramsay, 1987, 676 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 276 p.

SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 395 p.

STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1983, 264 p.

VILMORIN, Louise de, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1970, 137 p.

WOOLF, Virginia, *Orlando*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio », 1993, 317 p.

## 2. Ouvrages et articles sur Claude Cahun

BRAUER, Florence, *Spéculum de la même femme*, thèse de doctorat, Colorado, Université du Colorado, 1996, 287 p.

BRAUER, Florence, « L'amer / La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 117-125.

CHADWICK, Whitney (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, The MIT Press, 1998, 193 p.

HARRIS, Steven, « Coup d'œil », *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, p. 89-111.

LASALLE, Honor et Abigail SOLOMON-GODEAU, « Surrealist Confessions: Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, 19, 1992, p. 10-13.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, 309 p.

LEPERLIER, François, « L'assomption de Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 101-116.

LICHTENSTEIN, Therese, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum International*, 30, 1992, p. 64-67.

OBERHUBER, Andrea, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », dans RIPOLL, Ricard (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, à paraître en automne 2004.

OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore, *Intermédialités*, 4, à paraître en automne 2004.

OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, à paraître.

VAN DEN BERG, Nanda, « Claude Cahun. Le révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », dans Françoise von Rossum-Guyon (dir.), *Femmes Frauen Women*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 71-92

### 3. Ouvrages et articles sur l'écriture autobiographique

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 375 p.

BENSTOCK, Shari (dir.), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, 319 p.

BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Paris, Droz, 1993, 313 p.

BLOOM, Lynn Z., « Gertrude is Alice is Everybody : Innovation and Point of View in Gertrude Stein's Autobiographies », *Twentieth century literature*, 24, 1978, p. 81-93.

BRAUD, Michel, « "Le texte d'un roman" : journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit créateur*, XLII, 4, hiver 2002, p. 76-84.

BRUNER, Jerome, « Self-Making and World-Making », *Journal of Aesthetic Education*, 25, 1, Printemps 1991, p. 67-78.

CLERC, Thomas, « Le diariste, artiste du ratage, ratage de l'artiste », dans Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens et Jean-Didier Wagueur (dir.), *Les ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot éditeur, 1999, p. 37-39.

DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, automne 1996, p. 369-380.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2000, 374 p.

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, 205 p.

*Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de sept. 1975*, textes réunis par V. De Litto, Paris et Genève, Librairie Droz, 1978, 330 p.

LAURENT, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, 188 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 353 p.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, 346 p.

MIHALACHE, Adrian, « "Je est un autre" », dans Françoise Tétu de Labsade (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1997, 247 p.

MILLIGAN, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford et New York, Berg, 1996, 236 p.

PICARD, Hans Rudolf, « Constitution du moi narrateur dans *El Libro de buen amor* de Juan Ruiz », dans *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 9-16.



PONTALIS, Jean-Bertrand, « Derniers, premiers mots », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1999, p. 335-360.

ROBIN, Régine, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1997, 302 p.

#### 4. Ouvrages et articles sur la métamorphose

BELZANE, Guy, *La métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, 84 p.

BRUN, Jean, « Les métamorphoses de la métamorphose », *Corps écrit*, 26, juin 1988, p. 19-26.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, 303 p.

CHAUVIN, Andrée, « Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules », *Études littéraires*, 23, Été-Automne 1990, p. 87-110.

CHÉNETIER, Marc, « Metamorphoses of the *Metamorphoses* : Patricia Eakins, Wendy Walker, Don Webb », *New Literary History*, 23, 1992, p. 383-400.

GARRIGUES, Pierre, « De bien sinistres histoires de métamorphoses et de caméléons », dans Valérie-Angélique Deshoulières (dir.), *Poétique de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Association des pub. de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 19-35.

« Métamorphose », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1234.

« Métamorphose », dans *Grand Dictionnaire Larousse*, tome VII, Paris, Larousse, 1984, p. 6876.

« Métamorphose », dans *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles (1789-1960)*, tome XI, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 725.

MIKKONEN, Kay, « Theories of Metamorphosis : from Metatropé to Textual Revision », *Style*, 30, 1996, p. 309-340.

#### 5. Ouvrages et articles sur l'écriture fragmentaire et la modernité

CALINESCU, Matei, *Fives Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Durham, Duke UP, 1987, 395 p.

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 368 p.

Fragments et formes brèves. Actes du II<sup>e</sup> Colloque International, Aix-en-Provence, Pub. de l'Université de Provence, 1990, 191 p.

GAILLARD, Michel, « Le fragment comme genre », *Poétique*, XXX, 120, novembre 1999, p. 387-402.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, 508 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

KIBEDI VARGA, A., « Le récit post-moderne », *Littérature*, 77, 1990, p. 3-22.

MELLAMPHY, Dan, « Fragmentality (Thinking the Fragment) », *Dalhousie French Studies*, 45, hiver 1998, p. 83-98.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment: transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 320 p.

NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, 127 p.

QUIGNARD, Pascal, « Une gêne technique à l'égard des fragments », *Furor*, 11, avril 1984, p. 3-32.

RINCÉ, Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, 127 p.

SAIDAH, Jean-Pierre, « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », dans Yves Vadé (dir.), *Modernités*, 4, 1993, 205 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, 274 p.

TSUKAMOTO, Masanori, « "L'éternellement provisoire" – une poétique du fragment chez Paul Valéry », *Littérature*, 125, mars 2002, p. 73-79.

##### 5. Ouvrages et articles généraux

ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, 248 p.

ARON, Paul et al. (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 627 p.

AUBERT, Thierry, *Le surréaliste et la mort : essai*, Paris, L'Âge d'homme, 2001, 320 p.

BABLET, Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'âge d'homme, 1978, 296 p.

BOYER, Régis, « Le grand serpent », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 1274.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1984, 267 p.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline et Marie-Claire DUMAS (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1993, 329 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, 844 p.

COLVILE, Georgiana M. M. et Katherine CONLEY (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, 401 p.

COLVILE, Georgiana M. M., *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, 315 p.

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole, « Le double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition, Lonrai, Éditions du Rocher, 1988, p. 492-531.

GAULTIER, Jules de, *Le bovarysme*, troisième édition, Paris, Mercure de France, 1902, 316 p.

GENETTE, Gérard et Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 205 p.

GREEN, André, « Vie et mort dans l'inachèvement », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 155-183.

JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 1996, 251 p.

MITTÉRAND, Henri (dir.), *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Dictionnaires le Robert, coll. « Les usuels », 1992, 706 p.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Le souffle de la vie », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 25-33.

PONTALIS, Jean-Bertrand et al., « Argument », *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, 50, automne 1994, p. 12.

SULEIMAN, Susan Ruben, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge and London, Harvard UP, 1990, 276 p.

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996, 247 p.



## ANNEXE I- « IL FAUT EN FINIR »

Il faut en finir.

Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'œil – du seul qui compte (mon œil droit, de naissance, est un miroir sans tain.) Frapper au plus visible : en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante...

C'est presque fait déjà. En somme, il ne reste plus que le bout crispé du doigt, la gueule ronde prête à hurler quand bondira la balle – et le but, la proie, la peur, le cercle d'ombre s'élargissant...

Pour la première fois, les belles petites images convexes, les enluminures de l'œil, les miniatures innocentes du monde, les faibles représentants de l'espace, les reflets, ont cessé d'être. Ce que je vois là-dedans : cet abominable trou qui saigne, vient du temps, de moi, de l'intérieur.

Une main retombe, molle.

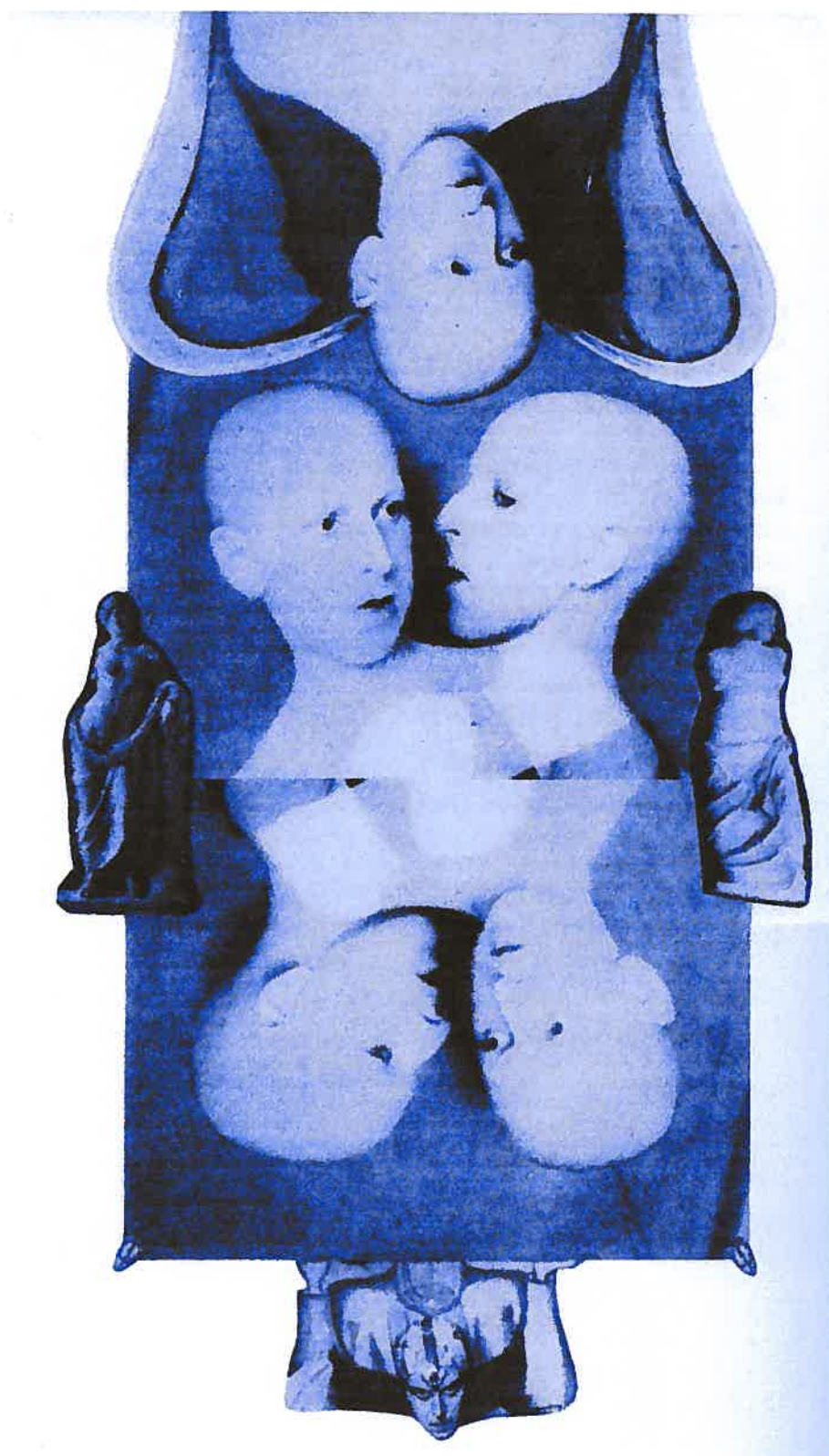
L'intensité, la honte, pouvaient suffire : s'il n'est pas mort, il n'en vaut guère mieux. L'œil droit dédaigné, rageur, jette son encre sympathique – et l'œil gauche renonçant à soi-même, à la pourpre, aux prodiges, n'ose enfin se regarder.

*Aveux non avendus*, p. 230.

## ANNEXE II- PHOTOMONTAGE X



## ANNEXE III- PHOTOMONTAGE IV





ANNEXE IV- PHOTOMONTAGE IX





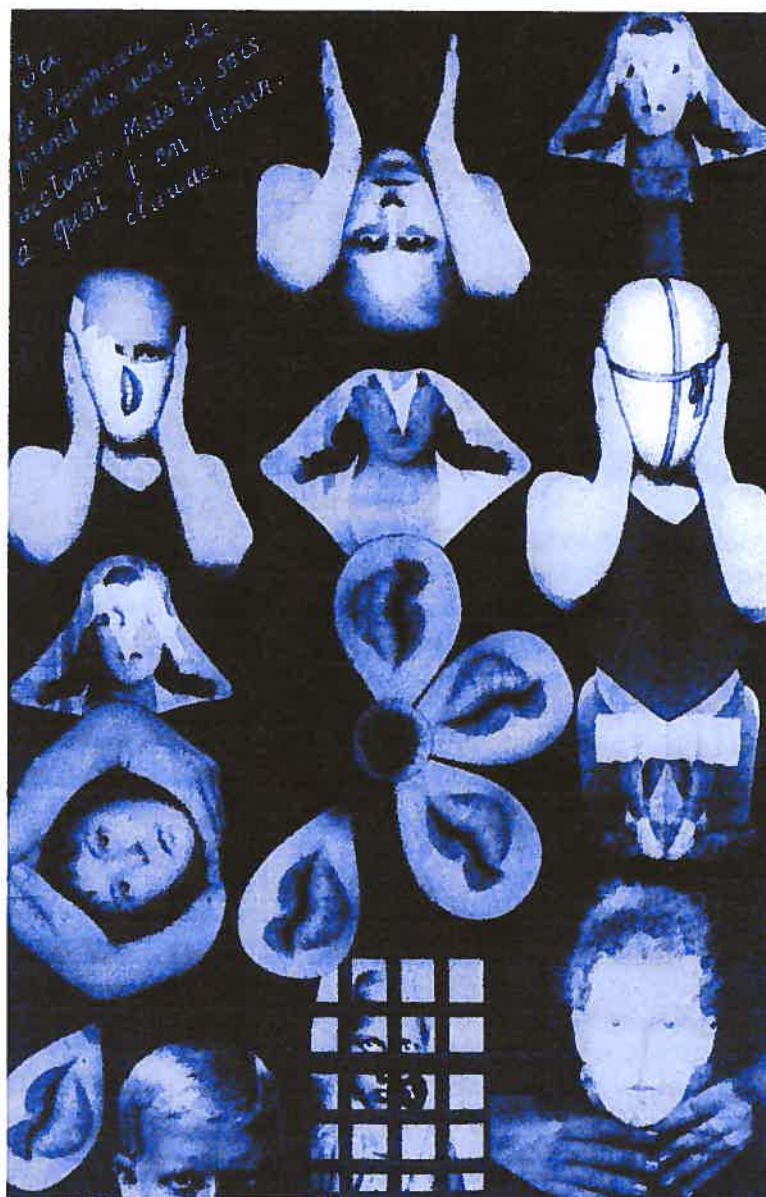
## ANNEXE V- PHOTOMONTAGE VIII



ANNEXE VI- PHOTOMONTAGE VII



## ANNEXE VII- PHOTOMONTAGE VI





ANNEXE VIII- PHOTOMONTAGE I





## ANNEXE IX- PHOTOMONTAGE III



ANNEXE X- LE CHEMIN DE LA FIN



